CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
AGOSTO 1979

350

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

SUBDIRECTOR

FELIX GRANDE

350

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Ciudad Universitaria

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 350 (AGOSTO 1979)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: ANGELA CORT.

ARTE Y PENSAMIENTO

ESQUEMA SOBRE LA TECNICA EN EL PENSAMIENTO DE ORTEGA Y GASSET

INTRODUCCION

El problema de la técnica está presente en toda la obra de Ortega, y muy especialmente en aquel punto que pasa por ser el fundamental, es decir, el intento de superación del dualismo existente entre racionalismo y relativismo. Ortega nos dirá que el hecho de que la razón y la vida se excluyan es absurdo, puesto que se necesitan mutuamente (1). El *fenómeno vital humano* va a tener dos aspectos: el biológico y el espiritual. Ambos van a actuar sobre el hombre como polos de atracción antagónica, y no podemos ignorar ninguno de ellos si queremos obtener un conocimiento exacto del ser humano. En nuestra vida, ciertas actividades inmanentes al organismo trascienden de él, cumpliendo así unas leyes objetivas, con la condición de amoldarse a un régimen que va más allá de lo vital. Estas funciones constituyen la cultura: «la vida debe ser culta, pero la cultura tiene que ser vital» (2). Por ello, hay que «someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo» (3). Ha llegado la hora de abandonar la razón pura y concebir la «razón vital». La vida no tiene que ser considerada como un mero azar, hay que hacer de ella un principio y un derecho. «El trato leal de ambos —lo biológico y lo cultural— permite plantear de una manera clara el problema de sus relaciones y preparar una síntesis más franca y más sólida» (4). No se trata de restar valor a la cultura. En vez de decir que la vida es para la cultura, hay que decir que «la cultura (es) para la vida» (5), ya que la vida tiene valor por sí misma, «es el hecho cósmico del altruismo y existe sólo como perpetua emigración del Yo vital hacia lo Otro» (6), se caracteriza por una gran generosidad y necesita entusiasmarse con el Otro.

(1) *El tema de nuestro tiempo.*
(2) *Ibid.*
(3) *Ibid.*
(4) *Ibid.*
(5) *Ibid.*
(6) *Ibid.*

La realidad está compuesta de muchos elementos, y el sujeto selecciona. He aquí el problema de la perspectiva, del punto de vista, que será, así, uno de los componentes de la realidad. Para llegar a la verdad, será necesario atender a las diversas perspectivas: «Cada individuo —persona, pueblo, época— es un órgano insustituible para la conquista de la verdad» (7). El punto de vista del individuo es «esencial», porque reunidos todos, se llega a la razón absoluta, se llega a Dios: «Los hombres son los órganos visuales de la divinidad» (8). Además, la vida individual es la realización que cada uno hace de sí mismo, la «realidad radical», en la que se une la circunstancia y el proyecto o decisión, lo que nos viene dado o impuesto y lo que nosotros aportamos. Estos son los dos elementos radicales de que se compone nuestra vida, que consistirá, por tanto, en tener que decidir necesariamente lo que vamos a ser en este mundo: «vivir es sentirse fatalmente forzado en ejercitar la libertad» (9), o aquello que también dice Ortega: «existir es para nosotros hallarnos de pronto teniendo que realizar la pretensión que somos en una determinada circunstancia» (10).

El hombre debe sentirse único al vivir, responsable de sí, tanto en el gozo como en el dolor, para poder realizar su destino individual e intrasferible. «Vivir es algo que cada cual hace por sí y para sí» (11).

LA FISICO-TECNICA

Toda ciencia tiene un tema, lo que conoce o trata de conocer, y además, un modo de saber lo que sabe. Cuando la ciencia es aprovechable para las conveniencias vitales del hombre, se convierte en técnica. La técnica, pues, tiene un carácter práctico, ya que el hombre, por medio de ella, domina la materia natural. Es el principal instrumento del burgués, que quiere estar cómodo en el mundo, y para ello lo ha de adaptar a su gusto. De aquí el apogeo de la industrialización. En la edad burguesa, la ciencia cobra prestigio, porque va unida inseparablemente a la ciencia. Hoy día, el asunto de la tecnificación burguesa, creo que hay que llevarlo mucho más al fondo de la cuestión. La técnica ya no es sólo propia del burgués, su campo de acción se ha extendido a las «clases sociales bajas». Así nace una

---

(7) *Ibid.*
(8) *Ibid.*
(9) *La rebelión de las masas.*
(10) *Ensimismamiento y alteración.*
(11) *La rebelión de las masas.*

nueva forma de explotación, el consumo, alineación material y cultural empleada por el capitalismo, sea industrial o estatal.

Lo que decide la verdad o falsedad de las cosas, es la acción y no el conocimiento intelectual. Los conocimientos técnicos no son principios secundarios de la ciencia, sino pruebas lógicas de éstas. Los razonamientos correctos son los que tienen resultados prácticos (12). Apoyando la idea de Scheler, Ortega hace alusión a la regimentación de la ciencia por la técnica, propia de Comte, y a la consecuencia de esto, el pragmatismo filosófico (13).

LA TECNICA

Digamos antes de nada, que la temática de este apartado, la podremos encontrar, en la *Meditación de la técnica.*

La técnica es «la reacción enérgica contra la naturaleza o circunstancia, que lleva a crear entre ésta y el hombre una nueva naturaleza puesta sobre aquélla, una sobrenaturaleza... no es lo que el hombre hace para satisfacer sus necesidades...... es la reforma de la naturaleza, de esa naturaleza que nos hace necesitados y menesterosos, reforma en sentido tal que las necesidades quedan a ser posible anuladas por dejar de ser problema de satisfacción». El hombre sea por lo que sea, quiere vivir. Queda claro para Ortega, que el vivir será la necesidad originaria de la que van a derivar todas las demás. Ahora bien, a diferencia de los animales, el hombre es capaz de desprenderse de esas urgencias vitales, aunque sólo sea temporalmente, y quedar así posibilitado para ocuparse en actividades que no son por sí mismas satisfacción de necesidades.

El ser humano es algo distinto de la naturaleza o circunstancia que lo rodea, pero tiene que aceptar las condiciones que ésta le impone, si es que quiere estar en ella. Ante esto, el hombre realiza una serie de actos, por medio de los cuales logra que en la naturaleza haya lo que no hay. Estos son los actos técnicos, que modifican o reforman la circunstancia de la naturaleza, logrando que en ellas haya lo que no hay. «Actos técnicos... no son aquellos en que el hombre procura satisfacer directamente las necesidades que la circunstancia o naturaleza les hace sentir, sino precisamente aquellos que llevan a reformar esa circunstancia eliminando en lo posible de ella esas necesidades, suprimiendo o menguando el azar y el esfuerzo que exige satisfacerlas.» Queda claro con esto que la técnica no es para Ortega, aquello

---

(12) *¿Por qué se vuelve a la filosofía?*
(13) *Ibid.*

que el hombre hace para satisfacer sus necesidades, sino que es la reforma de la naturaleza, en el sentido de dejar las necesidades anuladas, a ser posible, para que así deje de ser un problema su satisfacción. El animal, respecto a esto, es atécnico. «El hombre, merced a su don técnico, hace que se encuentre siempre en su derredor lo que ha menester, crea, pus, una circunstancia nueva más favorable, segrega, por decirlo así, una sobrenaturaleza adaptando la naturaleza a sus necesidades.»

«La técnica... es la adaptación del medio al sujeto.» Luego, es algo diferente a los contenidos biológicos. Esta reacción contra el contorno es lo específico del hombre. «Un hombre sin técnica, es decir, sin reacción contra el medio, no es un hombre.» Esta reacción contra el medio, hay que entenderla en el sentido de tratar de hallar en ese medio, lo que nos facilite la realización de nuestro proyecto vital. En definitiva, la técnica queda conceptuada como el medio por el cual el Yo se relaciona con su circunstancia, procurando adaptarla así mismo, para póder realizarse como ser humano en su lucha por llevar a cabo su proyecto.

La técnica se nos ha presentado como reacción a las necesidades orgánicas o biológicas, pero no se reduce a esto, también produce cosas innecesarias o superfluas. El concepto de «necesidad» es básico. Si se reacciona contra la pura necesidad, el hombre desearía el «estar», pero al reaccionar contra el contorno —superfluo—, el hombre quiere el «bienestar». Ya he dicho que el hombre puede alejarse momentáneamente de sus necesidades vitales para dedicarse a otras actividades, y esto es lo característico de él. El hombre pone empeño en «estar bien». «Para el hombre sólo es necesario lo objetivamente superfluo.» «Hombre, técnica y bienestar son, en última instancia, sinónimos.»

Hay dos clases de actos que nos muestran cómo la técnica es un hecho absoluto en el universo, los intuitivos del animal, y los técnicos del hombre. Ambos sirven para «sostener en el mundo al ser orgánico». Uno, sirve a la vida orgánica—adaptación del sujeto al medio, simple «estar» en la naturaleza—, el otro, sirve a la «buena vida», al «bienestar» —adaptación del medio a la voluntad del sujeto.

El bienestar es indefinible, variable. «La técnica es el repertorio de actos provocados, suscitados por e inspirados en el sistema de esas necesidades, será también una realidad proteiforme en constante mutación.» La técnica, pues, no se puede estudiar independientemente.

EL OCIO

La técnica no es la única cosa positiva, ni la única realidad inconmovible del hombre. Todo depende de cómo es el «bienestar» a lo largo del tiempo. Ortega tiene en cuenta, ante esto, dos cosas: que «*no* hay hombre sin técnica», y que esa técnica varía.

El acto técnico, por otra parte, asegura la satisfacción de las necesidades, por lo pronto, elementales; logra esa satisfacción con el mínimo esfuerzo, luego, crea nuevas posibildades. La técnica es el «esfuerzo para ahorrar el esfuerzo». Si nos preguntamos a dónde va a parar el esfuerzo sobrante, tenemos planteado el problema del ocio. Sin embargo, no olvidemos lo que dice Ortega: «no hacer nada es no vivir». Y para Ortega, el hombre utiliza su ocio en descubrirse a sí mismo, luego el hombre empieza cuando empieza la técnica. Nuestra vida es pura tarea e inexorable quehacer. Por esto el hombre se encuentra en la situación del técnico, antes que en cualquier otra.

El hombre no vive al azar, no derrocha su esfuerzo, necesita tener seguridad para enfrentarse a la naturaleza y dominarla. Lo único que habría que decir a Ortega, es que la tecnocracia es ya un hecho.

La temática de este capítulo, también la encontramos en la *Meditación de la técnica.*

HOMBRE Y MUNDO

El estar del hombre en el mundo, en la naturaleza, es uno de los puntos más especulativos, sobre el tema de la técnica en la filosofía de Ortega. Se podrían dar tres soluciones: la primera, «que la naturaleza ofreciese al hombre para su estancia en ella puras facilidades». Así las cosas, hombre y mundo coincidirían, luego, el hombre sería el ser natural y carecería de necesidades. Esta solución es desechada por Ortega. La segunda, «que el mundo no ofreciese al hombre sino puras dificultades», luego, hombre y mundo, serían antagónicos, y no existiría ni la vida humana ni la técnica. Esta, también es desechada por Ortega. Y la tercera, que «el hombre, al tener que estar en el mundo, se encuentra con que este es en derrededor suyo una intrincada red, tanto de facilidades como de dificultades», luego, estamos rodeados de facilidades y de dificultades, y esto marca la vida humana. Esta solución sí será aceptada por Ortega.

El Ser del hombre y el Ser del mundo no coinciden plenamente. Esto es lo que hace que el hombre sea algo «único» en el universo. «El mundo es... el puro sistema de facilidades y dificultades con que

el hombre programático se encuentra.» La existencia es para el hombre un continuo combate con las dificultades que el entorno le ofrece. El mundo es en cada época diferente. Nuestra existencia va a ser, por tanto, el hallarnos teniendo que realizar nuestro propio proyecto en una determinada circunstancia, es decir, dentro de una naturaleza, de un mundo, tanto con sus facilidades como con sus dificultades.

Ya decía antes que en el hombre, además de lo natural, lo dado, hay una porción extranatural, un proyecto de vida, y es a esto a lo que llamamos nuestro Yo. El hombre va a ser así, un programa como tal. El mundo, la circunstancia, no es únicamente el paisaje que nos rodea, sino también nuestro cuerpo y nuestra alma. Por un lado, está el Yo como puro proyecto, tarea, algo que hay que hacer, y por otro, está el mundo, como conjunto de facilidades con que el hombre se encuentra. «Si recapacitan ustedes un poco hallarán que eso que llaman su vida no es sino el afán de realizar un determinado proyecto o programa de existencia.» El hombre queda así conceptuado como mera posibilidad: no una realidad ya hecha, sino algo que tiene que hacerse. La vida humana va a ser fundamentalmente producción.

El mundo va a ser el elemento real, en el cual y con el cual el hombre puede llegar a ser lo que es en proyecto. Ahora bien, en esa interacción entre el Yo y el mundo, la vida consistirá en tratar de aprovechar las facilidades que el mundo ofrece para poder vencer las dificultades que se oponen a la realización de nuestro programa. Aquí aparece la técnica. El hombre tiene que hallar los medios para poder realizar el programa que él mismo es, por lo que va a ser precisamente la técnica, la que va a lograr que el programa humano se realice.

Una vez más, la temática sobre este punto, la encontramos en la «Meditación de la técnica».

ESTADIOS DE LA TECNICA

La capacidad técnica del hombre se produce cuando la inteligencia funciona al servicio de una imaginación, no técnica, sino creadora de proyectos vitales —inventos—. Esto se va modificando en la historia, y Ortega estudia las diferencias entre los distintos estadios de la técnica. Conviene señalar aquí, que Ortega niega la idea de progreso, al no admitir que la técnica actual, sea el resultado de un proceso en el cual las demás técnicas eran simples balbuceos (14). Así, afirma

(14) *Meditación de la técnica.*

que la técnica de nuestros días no es, ni más ni menos, que una de tantas, y no el resultado de una evolución progresiva a partir de otras formas más primitvas. El concepto de bienestar ha cambiado con las épocas, lo que ha llevado también a un cambio en las concepciones de la técnica. A pesar de todo, Ortega reconoce que la técnica actual tiene un «carácter especial que la hace más relevante» (15).

Los distintos períodos en la evolución de la técnica van a depender de la idea que ha tenido el hombre de la función técnica en distintos momentos de la historia. Pasemos a estas etapas:

La técnica del azar

a) El azar es el técnico en esta técnica, el hombre «no se da cuenta de que entre sus capacidades hay una especialísima que le permite reformar la naturaleza en el sentido de sus deseos» (16). Los actos técnicos se diferencian de los naturales. Es la técnica propia de los primitivos, que son «poco hombres». El hombre desconoce por completo el carácter esencial de la técnica, que consiste en ser ella una capacidad de cambio y progreso, en principio, ilimitadas.

b) Los actos de esta técnica son ejercitado por todos los miembros de la comunidad, debido a su sencillez. Aquí aparece una primera división del trabajo.

c) El primitivo no sabe que puede inventar. Hay un halo mágico en las técnicas primitvas. «La invención le parece —al hombre primitivo— como una dimensión más de la naturaleza» (17).

La ténica como artesanía

a) Los actos técnicos crecen en relación con la técnica del azar. «Aún la proporción entre lo no técnico y lo técnico no es tal que lo técnico se haya hecho la base absoluta de la sustentación» (18). El hombre todavía se apoya sobre lo natural, y por esto cuando comienzan las crisis técnicas, «no se da cuenta de que éstas van a imposibilitar la vida que lleva» (19), y no reacciona a tiempo enérgicamente. Hay un enorme crecimiento de los actos técnicos. La especialización de los artesanos no responde a una conciencia de la técnica como algo especial y aparte. «No se sabe que hay técnica, pero ya se sabe que hay técnicos-hombres que poseen un repertorio particular de ac-

(15) *Ibíd.*
(16) *Ibíd.*
(17) *Ibíd.*
(18) *Ibíd.*
(19) *Ibíd.*

tividades que no son, sin más ni más, las generales y naturales de todo hombre» (20). No todo el mundo puede ya hacer técnica.

b) No se percibe la conciencia del invento, «el artesano tiene que aprender en largo aprendizaje» (21). La división entre maestros y aprendices se enmarca en toda una técnica de tradición. Esta tradición marca al hombre, «el artesano está vuelto al pasado y no abierto a posibles novedades, sigue el uso constituido» (22). Este artesano es técnico y obrero a la vez. Hay, sin embargo, algunas variaciones constituidas por los estilos de cada técnica, que se transmitirán en forma de escuelas.

c) Se producen instrumentos, pero no máquinas.

Antes de entrar en el tercer estadio, el más importante para Ortega, sería conveniente hablar de la influencia filosófica que se produce en estos momentos. Ortega hace un alto en Kant, en el criticismo, que es la ciencia del no querer saber, y del querer no errar, comienzo del primado de la razón práctica sobre la razón teórica; lo real es el modelo, y la razón la copia (23).

La técnica del técnico

Aparece cuando se crean instrumentos que actúan por sí mismos. Aquí la técnica se convierte en fabricación. En el artesano, el instrumento ayudaba al hombre. En este estadio, el hombre ayuda a la máquina. «Por eso ella, al trabajar por sí y desprenderse del hombre, ha hecho a éste caer intuitivamente en la cuenta de que la técnica es una función aparte del hombre natural, muy indeppendiente de éste y no atenida a los límites de éste» (24). Se empieza a reconocer la técnica como lo que es, es decir, un conjunto de actividades humanas limitadas en principio. Toda técnica consiste en la «invención» propiamente técnica y en la «ejecución» dirigida a la operación y al obrar. El hombre encargado de la primera es el técnico, el ingeniero; el hombre encargado de la segunda es el obrero. Ambos hombres tienen funciones distintas en este estadio, mientras que el artesano participaba de estas dos funciones. A partir de esta división cultural y social, según Ortega, no hace falta explicar más. Me parece entrever que la obra de Ortega suele carecer de elementos de juicio en problemas muy importantes, como éste, base de la filosofía social de los tres últimos siglos. No cabe duda que la postura ideológica, cierta-

(20) *Ibid.*
(21) *Ibid.*
(22) *Ibid.*
(23) *Kant. Reflexiones de centenario.*
(24) *Meditación de la técnica.*

mente burguesa, de Ortega, no le permite afrontar este tipo de problemas, y cuando lo hace en la *Rebelión de las masas*, vemos cómo emplea términos que podrían rayar fácilmente en la degradación humana.

Siguiendo con la exposición, tras este breve paréntesis, Ortega nos dirá que se crea el «azoramiento del hombre, que no sabe ya lo que es, porque no tiene conciencia de sus limitaciones... ser técnico y *sólo técnico* es poder serlo todo y consecuentemente no ser nada determinado» (25). «La ténica es incapaz de determinar el contenido de la vida» (26).

A continuación, Ortega, entra en la evolución de la técnica de nuestros días —es decir, de los suyos—. Y habla de un «fabuloso crecimiento de actos y resultados técnicos que integran la vida actual» (27). El hombre no puede vivir sin la técnica, lo que produce una aglomeración humana, base de los problemas sociales actuales. En mi opinión, sostener esto forma parte de las eternas contradicciones de Ortega. Sin embargo, Ortega está plenamente convencido, y llega a formular el «tecnicismo de la técnica». «El tecnicismo es sólo el método intelectual que opera en la creación técnica» (28). El nuevo tecnicismo tiene el mismo método intelectual que la *nuova scienza*, es decir, «análisis de la naturaleza».

Por último, acabará Ortega diciendo que la técnica es consustancial a la ciencia.

MASIFICACION DE LA TECNICA

La problemática de este punto la hallamos en la *Rebelión de las masas*.

Habla Ortega de una masificación de la técnica en los tiempos presentes. Conviene hacer unas aclaraciones acerca de lo que él entiende por «masificación».

Afirma Ortega que la sociedad es siempre una unidad dinámica de dos factores: las minorías y las masas. Para establecer la distinción entre ambas, recurre a la diferencia entre individuos cualificados y no cualificados. Pero esta división trae consigo consecuencias muy importantes.

Insistiendo en el concepto de proyecto, de finalidad, a que antes he aludido, podemos decir, que aunque mi vida es mía y sólo a mi

(25) *Ibid.*
(26) *Ibid.*
(27) *Ibid.*
(28) *Ibid.*

me importa, será necesario que yo la entregue a algo, que la dé una «forma». «Vivir es ir disparado hacia algo», es el continuo caminar hacia una meta, hacia algo que está fuera, más allá de mi vida. Por lo tanto, el hombre va a ser un ente forzado por su propia constitución a buscar una instancia superior, pero puede darse el caso de que logre encontrarla por sí, y entonces será un hombre excelente, o bien, puede necesitar recibir de otro —un hombre superior— esa instancia, y en ese caso será un hombre-masa. Lo característico de la masa es que ha venido al mundo para ser influida, dirigida, representada, etc. No está en el mundo para dirigirse u organizarse a sí misma. Pero, lo que realmente es digno de reseñarse es que para Ortega «esto no es una opinión fundada en hechos, sino en una ley de la "física" social, mucho más inconmovible que las leyes de la física de Newton». En este último texto, podemos ver en qué consiste el «talante liberal» de Ortega. Siguiendo con la argumentación, Ortega dice que si la masa actúa por sí misma se está rebelando contra su propio destino. La distinción entre los individuos o grupos cualificados —las minorías— y el conjunto de personas no cualificadas —la masa— no va a coincidir con la división en clases sociales, sino que se trata más propiamente de clases de hombres. Dentro de cada clase social habrá, por tanto, masa y minoría. En las minorías, lo fundamental es, precisamente, la singularización de cada uno, mientras que lo característico del hombre masa es que no se valora a sí mismo, sino que se siente como todo el mundo. Lo característico de nuestro tiempo está siendo el paso de la cantidad a la cualidad común. En efecto, todo ha terminado por convertirse en muchedumbre, con lo que nos encontramos con un predominio claro del hombre medio, el cual no se diferencia de otros hombres, sino que repite el término genérico en sí mismo. La masa ha suplantado a las minorías. El alma vulgar, aun sabiéndose vulgar, tiene el valor de afirmar el derecho a la vulgaridad, y va a imponer este derecho en todas partes. «La masa arrolla todo lo diferente, egregio, individual, calificado y selecto.»

El avance de la técnica ha fijado en nuestras mentes una idea de potencia total respecto a los tiempos pasados. El problema del mundo de hoy, sin embargo, es que «no sabe qué realizar. Domina todas las cosas, pero no es dueño de sí mismo». Nuestro mundo no tiene ideales. Y aquí disiento con Ortega, nuestro mundo sí tiene ideales, al menos, el de ser dueño de sí mismo. Según Ortega, la vida del hombre-masa carece de proyectos, y por ello va a la deriva. Aunque sus posibilidades son enormes, no llega a construir nada.

En el siglo XIX, la existencia del hombre se desarrolla en un contexto nuevo. Esto se lo debemos a la democracia liberal y a la téc-

nica, entendiendo por ésta la experimentación científica y el industrialismo. Como podemos observar, Ortega no ve más que una cara de la moneda, porque sinónimos del siglo XIX, también son la miseria y la explotación. Sin embargo, Ortega hace profesión de fe de que estos medios se han ido forjando durante toda la historia, y el siglo XIX los ha implantado definitivamente.

Con la expansión de la técnica científica, el hombre rompe con el concepto de «opresión cósmica», aunque todavía conserve los conceptos de «opresión jurídica» y de «opresión social». «... el hombre vulgar —el hombre-masa—, al encontrarse con ese mundo técnica y socialmente tan perfecto, cree que lo ha producido la naturaleza, y no piensa nunca en los esfuerzos geniales de individuos excelentes que supone su creación. Menos todavía admitirá la idea de que todas esas facilidades siguen apoyándose en ciertas difíciles virtudes de los hombres, el menor fallo de los cuales volatilizaría rapidísimamente la magnífica construcción». Ortega debía creer que había un mundo perfecto tanto técnica como socialmente. Recapacitemos sobre la segunda de estas acepciones y nos daremos cuenta que la afirmación de conjunto de Ortega no tiene ningún sentido. Por otra parte, pienso, que la mitificación de estos «individuos excelentes» contribuye a crear estados de dominación y opresión en la sociedad. Según Ortega, va a ser también característico del hombre-masa, una radical ingratitud hacia todo aquello que ha hecho posible la facilidad de nuestra existencia. Las nuevas masas —«el niño mimado», en palabras de Ortega— se encuentran con un mundo mucho más cómodo y seguro, además de ser más rico en posibilidades. Esto se debe a los avances de la ciencia, de la técnica, y a la democracia liberal, pero el hombre-masa no es consciente de ello. «...el mundo organizado por el siglo XIX, al producir automáticamente un hombre nuevo, ha metido en él formidables apetitos... civiles y técnicos —entiendo por éstos la enormidad de conocimientos parciales y de eficiencia práctica que hoy tiene el hombre medio y de que siempre careció en el pasado—». Después, el siglo XIX lo ha abandonado —al hombre medio— a sí mismo, y éste se ha encerrado dentro de sí —auge del personalismo—. El hombre medio ha aprendido a usar muchos aparatos de civilización, pero es incapaz de manejar el proceso de civilización.

Cuando se habla de los progresos de la técnica, no se habla de la conciencia del porvenir de la técnica. En contra de Spengler, que pensaba que la técnica seguiría viviendo cuando hubiera muerto el interés por los principios de la cultura; porque «la técnica es consustancialmente ciencia, y la ciencia no existe si no interesa en su pureza y por ella misma, y no puede interesar si las gentes no continúan en-

tusiasmadas con los principios generales de la cultura. Si se embota este fervor..., la técnica sólo puede pervivir un rato, el que le dura la inercia del impulso cultural que la creó. Se vive con la técnica, pero no de la técnica. Esta no se nutre ni respira a sí misma, no es *causa sui,* sino precipitado útil, práctico, de preocupaciones superfluas, imprácticas». El interés por la técnica no garantiza el progreso ni la perduración de la técnica misma.

El tecnicismo es uno de los rasgos característicos de la cultura moderna, ya que ésta contiene un género de ciencia materialmente aprovechable, es decir, la técnica; es decir, en su expresión sociológica, la democracia liberal.

La técnica, pues, nace de la ciencia, y «las condiciones de su perpetuación involucran las que hacen posible el puro ejercicio científico».

Después de todo esto, pienso que sería importante especificar los supuestos históricos de la ciencia experimental, es decir, de la técnica. Según Ortega, por tanto, la historia de Occidente aparece, por vez primera en nuestros días, entregada a la decisión del hombre-masa, del hombre vulgar. Gracias a la civilización del siglo XIX, el hombre medio puede instalarse en un mundo en el cual abundan las facilidades. Ahora bien, este hombre medio no percibe que este desarrollo de la técnica tiene como fundamento los avances hechos en la ciencia pura. Sólo se da cuenta de la superabundancia de medios que hay en el mundo, pero no de las angustias que también tiene este mundo: es el «señorito satisfecho», el niño mimado, caprichoso, rebelde. El hombre-masa en sentido cuantitativo ha sido engendrado por la técnica, pero también lo ha sido en el sentido cualitativo y peyorativo que este término tiene. Hoy es la burguesía la que ejerce el poder social. Dentro de esta burguesía el técnico es considerado como el grado superior. El hombre de ciencia actual es, según Ortega, el prototipo de hombre-masa. Lo característico del especialista es conocer muy bien su mínimo rincón de universo, pero ignorar de raíz todo el resto, con lo cual se pone en evidencia que no sabe de nada: es un «sabio-ignorante», en palabras de Ortega.

PROFESIONALIZACION DE LA TECNICA

La temática de este punto la encontraremos en *Misión de la Universidad.*

La técnica no deja de ser un elemento profesional, y la ciencia no puede participar de este carácter, se diferencian en la «fruición por lo problemático», propio de la ciencia y no de la profesionalidad.

Esto, quizá, también serviría para entrar en el tan discutido tema de la crisis, problematicidad y profesionalización de la filosofía. «La ciencia, al entrar en la profesión, tiene que desarticularse como ciencia para organizarse, según otro centro y principio, como técnica profesional.» Esto le lleva a Ortega a plantearse la diferencia entre ciencia y cultura: «Hay pedazos enteros de la ciencia que no son cultura, sino pura técnica científica... La vida no puede esperar a que las ciencias expliquen científicamente el Universo.» La cultura necesita tener una idea completa del hombre y del mundo, o sea, de la vida. «De la ciencia no se vive.» La cultura «es ella el plano de la vida». «... Conforme dentro de una ciencia se va llegando a ideas que exigen ineludiblemente hábito técnico, es que esas ideas van en la misma medida perdiendo su carácter fundamental y van siendo sólo asuntos intracientíficos, es decir, instrumentales.»

LA CIENCIA EN CUANTO TECNICA

Este punto ya ha sido delimitado suficientemente a lo largo de este trabajo. Pero quizá nos sirve para sacar la conclusión fundamental.

La ciencia, según Ortega, es una de las cosas más altas que el hombre hace, «pero no la única» (29). Es la base de la civilización. «Una vida sin investigación no es vividera para el hombre» (30). Amamos la ciencia cuando ésta se nos presenta imprescindible, no podemos vivir sin ella, la consideramos como una parte de nosotros mismos. Entramos profundamente en sus propiedades, y así nos damos cuenta que la ciencia necesita a su vez otra cosa que no es ciencia. Así nos vamos uniendo amorosamente.

La filosofía también tiene un sitio en este discurso, es un modo de la ciencia, de la ciencia del amor.

El oficio científico pretende que los demás adopten lo que se ofrece, y en este sentido la ciencia, en cuanto técnica, enriquecerá la vida colectiva. «La ciencia biológica —esto ya lo he señalado— más reciente estudia el organismo vivo como una unidad compuesta del cuerpo y su medio particular, de modo que el proceso vital no consiste sólo en una adaptación del cuerpo a su medio, sino también en la adaptación del medio a su cuerpo» (31). Aquí está implícito que «yo soy yo y mi circunstancia», lo que enlaza directamente con lo dicho acerca de la técnica.

La ciencia es una conveniencia sagrada. Es una órbita de la rea-

(29) *Misión de la Universidad.*

(30) *Asamblea para el progreso de las ciencias.*

(31) *Meditaciones del «Quijote».*

lidad que no invade bárbaramente nuestras personas, sólo existe para quien tiene voluntad de ella (32). Y en este sentido, el científico, después de orientarse, se dirige recto al problema. La ciencia es el comentario, es aquel modo de la vida que refractándose está dentro de sí misma, adquiere pulimento y ordenación. Por eso no puede ser ajena a lo vital (33). En nuestra mentalidad no entra el fantaseamiento de una ley mecánica. La ciencia es la enemiga del mito. En este sentido no se romperá con el esquema mítico-filosófico aristotélico hasta Leibniz.

Al igual, la técnica se mueve desde el positivismo como lo verdadero, la importancia dada al medio en el intento de aprisionar lo vital (34).

En el siglo XIX la ciencia tiene seguridad en sí misma. Y esto se debe al «hábito, por fin maduro, de considerar la verdad en su perspectiva histórica y no en su momentánea actualidad» (35). Es una proyección del ser de la ciencia sobre su continuidad temporal. «La ciencia no viene de sí misma, sino precisamente, de lo que no es ella» (36). Vive rodeada de los elementos extracientíficos de la conciencia, que actúan sobre ella. Esto hace suscitar nuevos problemas. Ortega pone como ejemplo el socialismo de la época. «En el desenvolvimiento de lo que hay de serio en el mito mediante la remoción del momento subjetivo emocional», ha dicho Cohen (37).

Teniendo en cuenta esto, la ciencia evoluciona en dos dimensiones: la del razonamiento y la de la sugestión. En la primera, la ciencia de hoy influirá inmediatamente en la de mañana; en la segunda, se advierte la influencia de los mitos existentes en la ciencia.

La rigidez de la ciencia no puede trastocar nuestra vida interior. Sin ésta no habría ciencia. Y, por lo tanto, tampoco técnica.

TOMAS MALLO

Paseo Santa María de la Cabeza, 26.
MADRID-5.

---

(32) *Ibid.*
(33) *Ibid.*
(34) *Ibid.*
(35) *Psicoanálisis, ciencia problemática.*
(36) *Ibid.*
(37) *Ibid.*

EL SIGNIFICADO DE LA VIDA EN «HIJO DE HOMBRE», DE ROA BASTOS

0. INTRODUCCION

Una teoría de la novela que postula, como metodología explicativa del texto, el que se determinen los personajes en tanto sujetos u objetos de enunciados del discurso, y que un conjunto de enunciados sintomáticos es el que encierra *juicios de valor*, se inserta en el nivel pragmático del problema semiótico. Los acontecimientos responden a las conductas de los personajes, y toda conducta es finalizada, es decir, explícita o implícitamente, toda conducta es motivada y posee objetivos definidos.

La ventaja de esta propuesta no debe verse sólo en el sentido de su posibilidad de formalización, que puede llevar a la confección de modelos de aplicación automática, sino fundamentalmente en el hecho de que el crítico, en su afán explicativo, no caería en subjetivismos interpretativos, sino que elaboraría las conclusiones con la red de juicios que propone el texto mismo.

Existen modelos suficientemente organizados para algunas lenguas, relativamente aptos para otras, que proponen un mecanismo según el cual se procede interpretativamente al modo en que Aristóteles llegó a organizar la lógica. En ésta se trabaja con enunciados, proposiciones de tipo formal, pero que pretenden en su nivel ser representativas del lenguaje natural. Las funciones (s, p) y los operadores (con una valoración tal vez criticable, llamamos operadores a la cópula, a los cuantificadores y a la calidad; lo hacemos porque son los instrumentos que posibilitan las funciones típicas de composición y división) de la lógica formal son posibles de suplencia y conmutación con elementos del lenguaje natural. Por supuesto, estos elementos deben cumplir el requisito de *servir a los fines de tal función;* por ejemplo, un nombre debe servir para la función de sujeto.

En los modelos antes mencionados, se parte del lenguaje natural; mediante reglas previamente establecidas se procede a la reducción a formas lógicas de las oraciones de que se trate, con lo que se las

transforma en proposiciones típicas. Una restricción consiste en seleccionar únicamente aquellas oraciones que por su estructura pueden ser transformadas en proposiciones categóricas.

Nada impide una ampliación del modelo restringido, en la que se daría cabida a las proposiciones de tipo hipotético y modal (indudablemente abundantes en su forma oracional en cualquier texto). Para el caso que nos ocupa, no se procede a dejar de lado la limitación, porque, como se intenta reconocer *ideologías,* consideramos que las nociones que ellas implican se dan (aunque sea provisoriamente) axiomatizadas en el sujeto; si así no fuera, no resultarían funcionales para sostener normas de conducta, según las cuales el individuo se sintiera estable, seguro, justificado. Si se tratara de una organización de proposiciones del solo tipo de las condicionales o modales, probablemente, con excepción de los casos de necesidad e improbabilidad, el sujeto no reconocería procedimientos de decisión que convalidaran sus acciones. Con lo anterior significamos la tendencia manifiesta del ser humano a absolutizar lo relativo, como mecanismo mental de defensa, ante la aparente contingencia de lo cotidiano. Esta situación, palpable en la metodología científica, tiende a reducir el grado de probabilidad para que aumente el de certeza.

Para el caso de las proposiciones categóricas típicas, con los valores de cantidad y calidad —es decir, teniendo en cuenta, por una parte, la distribución, y por otra, la comprensión del término—, es posible determinar con mayor rigor los alcances (universal o circunstancial) del juicio subyacente en una oración dada.

Si el objetivo se centraliza en la determinación de los llamados juicios de valor —oraciones, para el caso del lenguaje natural—, en las que a un determinado sujeto se le asignan determinadas atribuciones, si se tiene en cuenta que esas determinadas atribuciones pueden ser a su vez propias, es decir, inherentes al sujeto, o accidentales, estamos en presencia de un instrumento que permita organizar determinados campos semánticos, en los que los núcleos son los sujetos, y los ejes, las ideas que se van conformando orgánicamente, puesto que ya se ha obviado la linealidad del texto. Una vez obtenidos tales esquemas, es posible presentar el análisis en su versión formal, o regresar al texto y extractar las citas respectivas, pero ya a la luz de lo que el procedimiento ha develado. Como nuestra intención no es mostrar un método, sino presentar el análisis de un texto, ofrecemos la segunda variante.

Cabe destacar que para textos como el que nos ocupa, es notoria la complementación de esta metodología en los resultados, con los datos pautados por la lógica dialéctica. Cuando el autor respeta, cons-

ciente o inconscientemente, las leyes explícitas e implícitas de la realidad, es decir, no se aplica a la creación de una estructura supuestamente en equilibrio, en la que las acciones no ofrecen, aparentemente, tensiones y conflictos, entonces las contradicciones típicas de la realidad en permanente cambio se hacen patentes. Es por eso que resulta importante la caracterización de localización y verosimilitud.

Si un autor intenta determinar un *aquí y ahora* reconocibles históricamente, y además, consecuente, intenta la veracidad del relato, se ve obligado a relegar los elementos fantásticos o mágicos a la imaginación de los personajes, a la del lector o a los ocultamientos que la *multivocidad* del lenguaje trae aparejada. Dicho de otro modo, su técnica se vuelve elusiva con respecto a cuanto puede implicar restarle historicidad al relato.

El personaje es tomado como actante de determinados hechos, y se verifica qué función cumple en los mismos. Dicho de otro modo, se trata de hallar el significado de los sucesos en los que interviene a través de lo que dice o dicen de él los otros personajes. Tanto las acciones como los enunciados responden a determinadas pautas, las que, ordenadas operativamente por el analista, revelan la o las ideologías del texto.

El plan del trabajo es el siguiente:

1. Mostramos la metodología propuesta, con aplicación analítica al primer capítulo; damos las conclusiones válidas sólo para este capítulo.

2. En función de la brevedad expositiva y para los restantes capítulos, ordenamos las pautas obtenidas, según los apartados indicados más abajo. En esos apartados, los ítems se nos impusieron como resultado de la metodología, y sólo en el momento en que estuvieron organizados comprendimos su relación necesariamente dialéctica: la pugna entre la vida y la muerte; la guerra como mecanismo de cambio vital, pero que únicamente se plantea en la medida en que exista una voluntad de acción, y cómo ésta puede estar motivada por el amor; por fin, de qué modo la vida se relaciona con el pueblo, es decir, cómo se *conforma* con la organización social que es centro de irradiación de las acciones humanizadoras.

2.1 Veracidad del relato.
2.2 Localización del relato.
2.3 La vida y el pueblo.
2.4 La vida y la guerra.
2.5 La vida y la muerte.
2.6 La vida y el amor.
2.7 La vida y la voluntad.

3. Conclusiones generales.

1. Vera, el relator, es sujeto de enunciados en los que se pautan valores de todos los personajes de este primer capítulo, incluyéndolo a él mismo. Gaspar es el personaje más importante, en el sentido de que figura como contenido de enunciados de todos los personajes. Vera funciona únicamente como sujeto y nunca como objeto de otro personaje. El Cristo y la población funcionan como objetos.

1.1.1 *Vera-Vera:* Con respecto a lo único en lo que *no duda*, y, por el contrario, *cree firmemente es:* en la hombría de Gaspar. Esta valoración motiva la actitud de los mellizos, quienes intentan ahogarlo. A los cinco años sufre el *espanto* del *monstruoso* Halley. Expone los acontecimientos *con incertidumbre.*

1.1.2 *Vera-Macario:* Macario siente *orgullo* cuando habla de la curación efectuada por la madama. Ha pasado el *horror* de la guerra de los cinco años; con respecto a los relatos, si bien está *chocho* y *confunde,* es *puro,* por lo tanto es creíble. Se lo interroga sobre Gaspar, con *perfidia.* Es el *verdadero patriarca* en la salvación del Cristo; se opone a la bendición porque es *rebelde.* Concibe como único modo de *eternidad* el *redimirse* y *sobrevivir* en los demás. Pero éste es su último *fracaso.*

1.1.3 *Vera-Gaspar: No es tacaño* con las ganancias. Es *distante, ajeno,* al amor de las mujeres. Ha *tallado pacientemente* al Cristo, porque la *soledad* se le hacía *insoportable, temible, nefasta.*

1.1.4 *Vera-María Rosa:* El amor que siente por Gaspar —según Vera, está *enamorada*— es una *dulce obsesión;* se *purifica* en la *espera* de su regreso y siente una *tranquila desesperación* con su muerte.

1.1.5 *Vera-Sacristán:* El muchacho siente *terror* y *duda* ante la orden del cura de *quemar* al Cristo.

1.1.6 *Vera-Cura:* El cura siente una *invencible repugnancia* ante el Cristo leproso. Si bien ordena quemarlo, *no está muy seguro* de su orden.

1.1.7 *Vera-Cristo:* Lo denomina *manso camarada,* que sobrevive *apaciblemente* a su autor. Su *facha* no impresionaba bien.

1.1.8 *Vera-Población:* La muchedumbre se manifiesta en *silencioso recogimiento.* Los hombres que la integran reciben el mote de *fanáticos y herejes.*

1.2.1 *Macario-Macario:* Teoriza sobre la vida tomando la suya como ejemplo. Un hombre sin descendencia carece de destino. Su

misión es mantener viva la memoria de Gaspar. Se opone al dictador, pero en su familia (esclavos) se le quiere como a un hijo. Vive para purgar el robo de la moneda y la muerte de su padre, que no era traidor. El hombre se sobrevive cuando es cabal con el prójimo. El recuerdo supera lo perecedero del cuerpo a condición de que el hombre haya hecho olvido de sí mismo en la vida. La redención *tiene que ser la obra de todos.*

1.2.2 *Macario-Gaspar:* La *muerte* quería *vivo* a Gaspar; lo tenía en una *jaula.* Gaspar era *puro, justo, bueno.* Tenía las *manos,* el *alma* y el *corazón limpios.* Su muerte *pesaba* sobre todos.

1.3.1 *Gaspar-Gaspar:* Es *bueno* saber que no se acaba con la llegada de la muerte, ella le enseña la *paciencia. Sufre,* no por ser leproso, sino porque está *solo,* y porque *tardíamente* toma conciencia de lo *poco* que hizo por el *prójimo.*

1.4.1 *María Rosa-Gaspar:* La *muerte* de Gaspar está motivada en su *cansancio* y éste, a su vez, es producto de la *larga lucha* con el *murciélago.*

1.5.1 *Sacristán-Cristo:* Es un sacrilegio quemar al Cristo. (Habla en guaraní.)

1.6.1 *Cura-Gaspar:* Toma a Gaspar como *hereje* e *impuro.* Posibilidad de *arrepentimiento* y *perdón* de Dios.

1.6.2 *Cura-Macario:* Atribuye a Macario *sacrilegio.*

1.6.3 *Cura-Cura:* Justifica su acción alegando que no quiere fomentar la *idolatría.*

1.6.4 *Cura-Cristo:* Lo ve como un *endemoniado.*

1.7 CONCLUSIONES PARA ESTE PRIMER CAPITULO

1.7.1 Hay dos ideologías contrapuestas: por una parte, la encarnada por el cura, seguido por el sargento y el padre de los mellizos Goiburú. Por otra, la de Macario, Gaspar y sus seguidores. La primera convalida la situación de hecho social. La segunda intenta un cambio.

1.7.2 El Cristo es la imagen de la tensión ideológica. Si el pueblo lo adora sin que esté bendito, es idólatra. La Iglesia, en primera instancia, no quiere su bendición, porque lo considera endemoniado, pero la concede para no perder autoridad. Entonces el pueblo acepta, aun cuando considera que es innecesaria. El valor inicial del Cristo queda neutralizado para ambas posiciones, porque mientras para la Iglesia pasa a ser objeto de culto, el pueblo lo reverencia en cuanto hijo de hombre, y lo entiende mejor que a Dios.

1.7.3 Vera, que admira a Gaspar, que pelea por él, revela en

última instancia la contradicción de un sector que asume una actitud paternalista con el pueblo, que lo mira a distancia, porque se identifica con quien domina. Y ya aquí, Vera muestra el rasgo fundamental de su conducta: la incertidumbre.

1.7.4 A la lectura anterior agregamos las siguientes observaciones, que muestran un paralelismo entre la imagen tradicional de Cristo y la de Gaspar: Cristo, descendiente de una de las doce tribus, y Gaspar, descendiente de uno de los doce hijos de Pilar, son hijos de María. Ambos nacen en un viaje, a los dos les clavan manos y pies. Gaspar enseña a los muchachos, Cristo a los niños. María Magdalena y María Rosa dejan la prostitución por amor; María Magdalena seca los pies de Cristo con su cabellera y María Rosa la ofrece al Cristo de madera. Tanto Gaspar como Cristo mueren vírgenes, pero cada uno deja un hijo espiritual. La talla hecha a imagen y semejanza de Gaspar se identifica con Cristo. El cura ordena quemar la talla, a Cristo lo combaten los sacerdotes de su pueblo. El sacristán, Judas que lleva los soldados a Cristo, cuelga del campanario. Los hombres deliberan tres días y tres noches junto al Cristo de Gaspar, como lo hacen los discípulos asustados mientras Cristo está en el sepulcro. Así como Cristo promete la vida eterna a quienes creen en él, según María Rosa quienes escuchan a Gaspar, ya no piensan en morir. Cristo, conscientemente, no viene a traer la paz; Gaspar, con su obra, trae la guerra.

2.1 VERACIDAD DEL RELATO

Este ítem se plantea porque la novela está organizada en dos niveles: los capítulos impares son narrados en primera persona por Miguel Vera; los pares por un narrador impersonal y objetivo —dedica el sexto a Vera—, que por los indicios finales se podría identificar con la doctora Monzón. Podría hablarse de dos novelas intercaladas en fragmentos sucesivos, pero los acontecimientos no sólo se ven completados en detalles, sino que se complementan en el sentido de que se les da la perspectiva de dos puntos de vista enmarcados en una misma variedad estilística. Con todo, Vera es básicamente un narrador emotivo; el otro le otorga coherencia lógica a su relato, lo que no quiere decir que desaparezca en él ese nivel, ya que se muestra en todo el texto y es precisamente el rasgo que pauta la unidad estilística. Entonces este ítem básicamente está dirigido a las dudas que, como narrador, muestra Vera a causa del predominio de su área emocional:

El análisis de su lenguaje revela la utilización de una técnica alusiva en la medida en que es penetrado sólo por quienes reconocen la clave de sus símbolos. No es expositivo. Es *expiatorio.* La doctora Monzón dice de él: «//. Se escapaba entonces hacia la desesperación, hacia los símbolos. Su estilo muestra la impronta de su destino...» (p. 281). Los detalles indican que las palabras remiten a otros significados que los usuales: advertencias respecto a la credulidad de lo captado o la satisfacción de la comprensión: «Yo era muy chico entonces. Mi testimonio no sirve más que a medias» (p. 14). El recuerdo puede tergiversar la verdad, no es testimonial porque el hombre olvida o traiciona lo que vive en la infancia.

El lenguaje que conforma los hechos no es únicamente el español —los personajes *hablan* guaraní, Vera *traduce*—; la traducción ahonda el misterio, colabora en el ocultamiento de una verdad entendida como correlación de significado y realidad. «... El dejo suave de la lengua indígena tornaba apacible el horror, lo metía en la sangre. Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamiento» (p. 15).

En ocasiones, Vera narra hechos de oídas, y da a entender que esta transmisión resulta empobrecedora: «Yo sabía la historia; bueno, la parte pelada y pobre que puede saberse de una historia que no se ha vivido» (p. 12). Pero además la intromisión de lo subjetivo, del comentario, hacen que resulten «meras conjeturas, versiones, ecos deformados. Acaso los hechos fueran más simples. Ya no era posible saberlo» (p. 125). En este sentido el pasado es irrecuperable, pero además lo es porque Vera es el tipo de Itapeño para quien la historia vivida le pertenecía menos que un sueño y en la que, sin embargo, seguía tomando parte como en sueños (p. 128).

2.2 LOCALIZACION DEL RELATO

Se suele considerar el problema del tiempo conjuntamente con la localización espacial para la ponderación de universalidad o regionalidad de un texto. En este caso, la localización espacial es, si se quiere, restrictivamente regional; importa determinar qué valor simbólico asumen los pueblos de Itapé y Sapukai, que pueda proyectarlos hacia el ámbito de lo universal humano. (Item 2.3.)

En lo que se refiere al tiempo, las precisiones dispersas a lo largo del relato, que no aparece ordenado cronológicamente, sino en ciclos concéntricos de acontecimientos, lo muestran como perfectamente demarcado. Ejemplos: El convoy del capitán Díaz, la noche del 1 de

marzo de 1912, hace veinte años. El abuelo de Cristóbal funda Sapukai el año de cometa Halley. Itapé fue fundado hace tres siglos. La guerra del mariscal López dura cinco años. Casiano y Natí están dos años en el yerbatal. Pero además se habla de todos los tiempos, porque pasado y futuro se confunden en la eternidad de la lucha constante. Está el origen con la referencia al libro de León Pinelo. Está la guerra antigua y la nueva, porque «de aquellos lodos salieron estos polvos» (página 196).

2.3 LA VIDA Y EL PUEBLO

En el pueblo, Itapé o Sapukai —designaciones para el mismo ámbito, designaciones para todo el mundo—, el hombre recorre la historia informe de un caos incomprensible: «Las leyes inflexibles del azar, está visto, eligen las entrañas del caos para poder cumplirse» (p. 184).

Itapé tiene vías, pero su carretera parte en dos el caserío; es lo central porque sobrevive del pasado. Además «como a media legua del pueblo se levanta el cerro de Itapé. La carretera pasa a sus pies, cortada por el arroyo que se forma en el manantial del cerro...» (p. 13). El cerro, que, según Macario, debió llamarse Kuibaé-Rapé (Camino del Hombre), pero que desde que bendijeron en él al Cristo de Gaspar se llama Tupá-Rapé (Camino de Dios).

Como contraparte de Itapé, la vida de Sapukai, y sobre todo desde aquella noche del 1 de marzo, se centraliza en el ferrocarril. Si Itapé tiene su cima, Sapukai tiene su sima, el gran hoyo provocado por las bombas. «Allí yacen también las víctimas de la explosión: unas dos mil personas, entre mujeres, hombres y niños. Cada tanto tumban adentro carretadas de tosca, tierra y pedregullo, pero siempre falta un poco para llegar al ras» (p. 40). La muerte no es extraña aquí, pues «el cementerio es... mucho más antiguo que el pueblo, fundado por el año del centenario...» (p. 53). Debido a esta peculiaridad, hay una tarea que es codiciada por todos, porque «el puesto de sepulturero en Sapukai es casi una dignidad» (p. 53). Ahora lo ejerce María Regalada; paradójicamente, colabora con ella su hijo Alejo, en el que «había algo de anunciación... Engendrado por el estupro, estaba allí, sin embargo, para testimoniar la inocencia, la incorruptible pureza de la raza humana, puesto que en él todo el tiempo recomenzaba desde el principio» (p. 163). A la inversa, Cuchuí, el niño leproso de Juana Rosa y Crisanto es de Itapé, ese «... yerbajo de hombre larvado

en una criatura soñolienta, no despierta del todo, acaso para no ver el sueño atroz que era la vida» (p. 265).

La organización de ese pueblo que va del Cristo leproso a la muerte del hoyo es la del país, «... un gran cuartel. Los milicos están mejor que ninguno...» (p. 62). El pueblo no es otra cosa que un lazareto, sobrevive a las llagas de la dominación, la guerra y la enfermedad; ahora «el espanto y el éxodo, la mortandad que produjo la terrible explosión, dejaron por largo tiempo, como el cráter de las bombas, una desmemoriada atonía, ese vacío de horror e indiferencia que únicamente poco a poco se iría rellenando en el espíritu de la gente, igual que el cráter con tierra» (p. 124). Si de algún modo Macario representa la rebelión espontánea, si se constituye en *patriarca* de la salvación del Cristo, es porque pertenece a Itapé, y por lo mismo fracasa. De Itapé, es Vera, «intruso», que deserta de niño, que adulto se emborracha y delata a los revolucionarios, cuya voz es la de la *desesperanza.* Que pudo ayudar a Jiménez y no lo hizo, aquel que erró el día para morirse, como él mismo se equivoca al matar a sus hombres cuando llega el camión con agua, porque «no espero nada, no deseo nada. Vegeto simplemente» (p. 170). De Itapé es Gaspar, que se da cuenta de lo que hubiera podido hacer por su gente cuando la muerte lo tiene preso.

En cambio, de Sapukai, a pesar de que según Vera «la gente del pueblo andaba como muerta» (p. 76), son Casiano y Cristóbal, seres que viven para la acción, que «... se sienten vivir en los hechos» (página 273). De Itapé es el pensamiento estéril y el arte. De Sapukai la acción que fracasa. Cuando Itapé y Sapukai se nivelan, cuando el Cristo baje del cerro y se llene el agujero de la bomba, tal vez comience el verdadero cambio; mientras tanto, son pueblos «... del país de la tierra sin hombres y de los hombres sin tierra...» (p. 71).

Elementos dignos de destacar son las vías, el camino, el agua. El camino se vuelve encrucijada con el agua que baja del cerro; en el agua se bañan los leprosos y los sanos; que conjuntamente con la muerte es la niveladora; en las vías se da el contraste vida-muerte: están las víctimas y significa progreso. La metáfora del río se consustancia con la de las vías, como designación de camino-vida. «El hombre, mis hijos —nos decía—, es como un río. Alguna utilidad debe prestar. Mal río es el que muere en un estero...» (p. 15). Casiano se salva gracias al río, y quita el vagón de un ramal muerto, para constituirlo en vigía de vida. Gaspar se muere de sed y Vera la llama «muerte blanca».

2.4 LA VIDA Y LA GUERRA

La vida es guerra. «Mandar, obedecer, combatir... ¡Eso era vida! —repitió» (p. 268). La vida y la guerra no ostentan una línea evolutiva que marque progreso. Al contrario, es un constante recomenzar, para sólo lograr la permanencia. Y esta guerra es inútil, cíclica, como puede que lo sea la vida. «Ahora los posguasús del gobierno están perdiendo en el papel lo que nosotros ganamos en el terreno.» Acción constante e improductiva, a diferencia de la del labrador, porque «¡Sembramos los huesos de cincuenta mil muertos!... ¿Para qué? ¡Los hombres bajo tierra no prenden!» (p. 267).

La única manera que tiene el hombre de asumirse consiste en ser soldado: el agricultor-soldado no es un existente para la vida, sino para la muerte, y no se reconoce otro modo de tomar conciencia de estar en el mundo. «Crisanto era el mejor agricultor de Itapé. Sus compañeros sabían que el agricultor de Itapé había sido entre ellos el mejor combatiente. La chacra destruida, la irrisión de las tres cruces no negaban lo uno ni lo otro. Pero ahora no era ni agricultor ni soldado. Nada...» (p. 275).

Los combates se libran entre las fuerzas de quienes detentan el poder y las de los desposeídos, «... lo que es aquí sabemos como tratar a los revolucionarios que quieren alzarse contra el poder constituido...» (p. 49). No sólo la rebelión no libera al sojuzgado, sino que hasta los artistas (cantores) desaparecen diezmados; sólo se conserva algún canto en el que se habla «... de esos hombres que trabajaban bajo el látigo todos los días del año y descansaban no más que el Viernes Santo, como descolgados también ellos un solo día de su cruz, pero sin resurrección de gloria como el otro, porque esos cristos descalzos y oscuros morían de verdad irredentos, olvidados...» (p. 81).

Las batallas dejan siempre algún saldo de locura, alguna idea obsesiva que rige la vida del hombre. Así pasa con Casiano, «combatiente que había envejecido y muerto allí soñando con esa batalla que nunca más se libraría, que por lo menos él no había podido librarla...» (p. 131), aunque consigue que el ideal se prolongue en su hijo Cristóbal. Obsesiva es también la idea de Crisanto, pero sólo sirve para que destruya la vieja morada que ya no reconoce. Para María Regalada, Cristóbal debe luchar, «... para que esto cambie...» (página 163).

2.5 LA VIDA Y LA MUERTE

Vivos y muertos se confunden, no son más que meros estados, *apariencias, dos aspectos de un mismo proceso, ya que* los muertos pueden estar vivos y los vimos muertos. «Entonces supimos que el médico guasú había muerto tres días atrás», «... el borracho sólo apuñaleó el cadáver embalsamado que ponían a orear al sereno. Para mí fue como si hubiera muerto por segunda vez...» (p. 18). La conciencia del vivo es la de la acción de la muerte. «Yo ya estoy muerto —contestó lentamente—. Y puedo decirles que la muerte no es tan mala como la creemos... Me va tallando despacito...» (p. 25). Hay resignación, aceptación, aun amistad y buena vecindad con la muerte: «Para María Regalada todos los muertos eran iguales. Formaban su vecindario. Ella cuidaba de su sueño y de su bienestar bajo tierra. Les tenía respeto, pero no miedo. La muerte no era así para ella más que la contracara de la vida» (p. 52).

Uno de los caminos del hombre es la huida. El hombre persigue al hombre y quien escapa encuentra su salvación en la muerte o en el cementerio: «Creí que se había desenterrado alguno. Pero no había habido lluvia ni nada. Entonces él me dijo... No te asustés María Regalada. Si me dejas estar aquí no me van a encontrar. Ellos andan buscando a un hombre vivo, pero aquí están los muertos solamente, *me dijo... Y de veras se parecía a un muerto en tierra de los muertos,* Por eso no lo buscan allí» (p. 160).

Los personajes nacen para demostrar que ésa es la primera muerte. «Porque el hombre, mis hijos —*decía repitiendo casi las mismas* palabras de Gaspar—, tiene dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir» (p. 38). Porque nadie ha muerto realmente, nadie ha nacido, o sólo los primeros, los únicos; así los personajes no necesitan tener edad. «Un muchacho de veinte años. O de cien. Me miraba fijamente...» (p. 134). No hay optimismo. Ni siquiera se salva de este destino quien engendra, porque entonces su muerte es sólo prolongación de la agonía. El padre deja la vida para asegurar la de su hijo, o la abandona y es solamente hijo de un hombre, de hombre. Y el hijo de hombre, clavado y desclavado de su cruz en el calvario, no tiene opciones. Por su hijo Macario, es muerto Pilar. Gaspar lega un hijo de madera, pero no redime.

Gaspar, por efecto de la lepra, es un muerto en vida; Casiano, porque así lo determina el registro de defunciones, y entonces él cambia de apellido e inicia su camino de vida. Su hijo, para vivir, se refugia entre los muertos. Pero no sólo los de abajo mueren en vida.

Coronel, el patrón del yerbatal, cuando cantaba «... recordaba su juventud, sentía su vida muerta, más muerta y perdida aún que la de los mensúes...» (p. 101). También hay otra manera de morir en vida, la que se autoimpone el individuo; Vera no desea vivir, pero encuentra que es difícil morir. «... Debo ser casi eterno» (p. 202), se lamenta. Es el personaje que inútilmente se salva en las situaciones en las que mueren los héroes positivos. Por eso encuentra que hay dos tipos de seres humanos, los que son como él, que por pensar la muerte no viven, y los otros «... para estos hombres sólo cuenta el futuro, que debe tener una antigüedad tan fascinadora como la del pasado. No piensan en la muerte. Se sienten vivir en los hechos... No hay otra vida para ellos. No existe la muerte. Pensar en ella es lo que corroe y mata. Ellos viven, simplemente» (p. 273).

La selva, como el agua y la muerte, es niveladora. Mueren los de arriba, mueren los militares, aunque «... en cada revolución mueren más particulares que milicos» (p. 62). En la lucha mueren los hombres, y «donde mueren los hombres las mujeres envejecen de golpe» (página 145). Se alteran los ciclos vitales, porque la sed es la muerte blanca, porque la sal intenta matar a la tierra (aunque el agua la proteja), porque quienes huyen no escapan con vida de los yerbatales, y todos se ven atrapados por el cerco de árboles de los montes; porque se necesitan mártires, porque en última instancia es como si los seres «... degradados hasta el último límite de su condición, como si el hombre sufriente y vejado fuera siempre y en todas partes el único fatalmente inmortal» (p. 280).

2.6 LA VIDA Y EL AMOR

En una vida sin perspectivas el amor debe ser escaso. El hombre y la mujer se encuentran, a veces hasta se buscan, pero la relación no perdura. Una sola pareja permanece y se trasciende en el hijo. De Natí y Casiano, nace Cristóbal, el otro cristo que muere para salvar a un suicida. Vera lo ha traicionado antes, lo traicionará ahora; pero aun así, Cristóbal le lleva el agua de la vida.

Con la noticia del hijo, el hombre se da el lujo de la ilusión; sin embargo, es hijo de y para la muerte. «... Debe de ser bueno tener un hijo... Debe de ser bueno, aunque sea allá en Takurú-pucú, donde sólo las cruces jalonan las picadas..., lo único eterno que pueden hacer un hombre y una mujer sobre la tierra, aunque sea en tierra de cementerio» (p. 90). En los otros casos el amor sólo provoca el ena-

jenamiento, o alimenta una espera eterna, como la del perro, fiel, conmovedor, pero mecánico, «a esa hora muerta del pueblo, cuando el sol se trepa a la cordillera de Itakurubí hinchado como un forúnculo morado el Cerro Verde, pasa el perro cerca de las vías. Y si no sale el sol pasa lo mismo. Todos los días, haga tiempo bueno o malo, temático el animal estrena el camino...» (p. 42).

El mundo es un leprosario sin esperanzas. Todos los hombres son Lázaros que resucitan para morir. Todos los hombres, uno solo, que resucita multitud de veces, tercamente, porque terca es la vida, como la constancia en el amor al que se ha ido. «También ahora la puedo imaginar a María Rosa buscando, esperando al desaparecido, purificándose en la espera, como si de golpe hubiera descubierto que todos los hombres eran uno solo...» (p. 24). Porque el amor purifica a la mujer. María Rosa deja la prostitución por Gaspar, María Encarnación por Cristóbal. Los dos casos son semejantes, en que no logran constituir pareja. Gaspar ama sólo a la guitarra, cuando Cristóbal la acepta. «... El estaba atado al camión. Ella a la tierra por su agonía» (página 250).

A veces no es amor, sino simple desesperación o locura, o tal vez un acto que permite salvar al amor, como el de la mujer de Crisanto, que puede que no lo haya traicionado, sino que realmente haya querido salvar a Cuchuí; o el médico enloquecido de oro y alcohol que viola a María Regalada, o Felicitas que se vende por unas rosas. O Jiménez que mata al amante de su mujer porque «... nada hunde más a un hombre que una mujer cuando lo tiene agarrado no por el sexo, sino por el alma» (p. 174).

En la selva no puede haber amor, porque «... concubina o esposa aquí es igual...» (p. 94). Y entonces, la huida, con elementos tal vez casuales, tal vez signos mágicos que protegen a la pareja que debe cumplir su destino ciego: por eso el onza y el comisario, por eso el carretero tan parecido al abuelo, por eso la lluvia y las vueltas desorientadas que despistan. Por eso por fin nadie se da cuenta de que el vagón se mueve.

Pero también el incesto cabe en el relato; no como acto en sí, sino por la significación que asume en el personaje. Vera adolescente, hambriento, mama de los senos de Damiana y siente que «... había descubierto el triste amor en la oscuridad junto a unas ruinas, como un profanador o un ladrón en la noche» (p. 128). Cuando adulto, reencuentra a Lágrima en un prostíbulo y no hace el amor porque «hubiera sido un incesto» (p. 184). Y es él, que pertenece a esa

clase de seres «... cuya soledad no es más que su incapacidad de amar y comprender, con la cara vuelta al pasado...» (p. 273), quien mata con la bala guardada para sí a Pesebre, el hijo de Lágrima; el que pudo haber sido su hijo.

2.7 LA VIDA Y LA VOLUNTAD

Vivir es tener voluntad, pero no la voluntad entendida como conciencia que guía e impulsa a la acción. La voluntad es obsesión de continuar algo iniciado, aunque no se alcance a entender el para qué. A veces no es acción sino espera. Así, María Regalada y el perro están unidos «...en eso que se parece mucho a una obsesión y que no es tal vez sino una resignada y silenciosa manera de aceptar los hechos sin renunciar a la espera» (p. 44). Actitud que se identifica con la de los leprosos, quienes «...continuaban esperando empecinadamente...» (p. 118) y obsesión es la espera de Cruz Chaparro que desea a Natí.

Cuando se trata de acción tampoco se abandona la persecución del objeto, así Casiano «...Avanzaba con las piernas rígidas galvanizado por esa obsesión que se le había incrustado en el cerebro como una esquirla» (p. 116). Y obsesión es la de Natí, «contagiada, sometida por la fuerza monstruosa que brotaba del hombre (p. 123). Los dos, luego los tres, mueven el vagón «...esa inútil cosa sagrada...» (p. 126) merced a la «...endemoniada voluntad de un hombre...» (p. 122) que se autoapela Amoité. Cristóbal hereda esa voluntad y siente que «lo que puede hacer el hombre, nadie más puede hacer...» (p. 245). Obsesión es la de Crisanto, que sólo vive para la guerra. Y, por fin, voluntad es la vida. «Sí, la vida es eso, por muy atrás o muy adelante que se mire, y aún sobre el ciego presente. Una terca llama en el barbacuá de los huesos, esa necesidad de andar un poco más de lo posible, de resistir hasta el fin, de cruzar una raya, un límite, de durar todavía, más allá de toda desesperanza y resignación» (p. 91).

3. CONCLUSIONES GENERALES

En la novela épica tradicional, el personaje principal o el relator dan unidad al texto integrado por diversos acontecimientos. En este caso son los mismos acontecimientos los que dan unidad, y la diver-

sidad se encuentra en los puntos de vista, ya que se conjuga un narrador impersonal con el tono intimista de la primera persona.

El tema central es el de la vida. La vida se enfrenta con la muerte en un paralelismo identificatorio. Se complementan. Los dos grandes símbolos son Cristo y Lázaro. En la tradición cristiana, Cristo vence a la muerte; aquí es un crucificado; muere inútilmente. La resurrección de Lázaro también es inútil.

El hombre, en tanto encarnación de la vida, aparece nominado como: esclavo, barro, rebelde, traidor, héroe, víctima, preso, nada, Dios. Con lo que se postula que es todo, pero que ese todo no alcanza para redimirlo.

Los personajes se relacionan a través del destino que en determinado momento se les impone; en el caso de los hombres ese destino es externo, un acontecimiento provocado o casual; en el caso de las mujeres es un sentimiento. En Macario, el robo de la moneda y la defensa del Cristo; en Gaspar, la lepra. En Vera, el desfile militar que lo deslumbra, la borrachera y el agua de Cristóbal. En el Doctor, algo que no sabemos de su patria, y las monedas de oro de las imágenes. En Casiano, el desastre de Sapukai, el nacimiento de Cristóbal. Los personajes masculinos hacen o dejan de hacer. Los femeninos sienten o esperan.

La intención ideológica de la publicación del texto está explicitada por la doctora Monzón: atiende más que a la comprensión de Vera, a la de «...este pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires...» (p. 281). Con esta última expresión queda evidenciado que el pueblo ha carecido de ideólogos que, interpretando sus necesidades, encauzaran sus esfuerzos mediante la valoración histórica adecuada. Esta sería la única manera de lograr que las acciones no resultaran fallidas en términos de sacrificios o mártires estériles para el cambio. Entonces, ante el acto revolucionario que el texto ofrece al lector, y que es el de la concientización, se hace patente la necesidad de un cambio de ideología que proponga el mecanismo que haga posible la revolución en ese contexto.

MYRIAM NAJT y *MARIA VICTORIA REYZABAL*

Calle del Nuncio, 7. 1.º Izqda.
MADRID

BIBLIOGRAFIA

ROA BASTOS, AUGUSTO: *Hijo de hombre.* Edit. Losada, Buenos Aires, 1971.

PIZARRO, NARCISO: *Análisis estructural de la novela.* Siglo XXI de España Edit., Madrid, 1970.

DUCROT, OSWALD, y otros: *¿Qué es el estructuralismo?* Edit. Losada, Buenos Aires, 1971.

BARTHES, ROLAND, y otros: *Estructuralismo y Literatura.* Edit. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

GARRONI, EMILIO, y otros: *Lingüística formal y crítica literaria,* com. n.° 3. Editorial Alberto Corazón, Madrid, 1970.

JAKOBSON, ROMAN, y otros: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* Editorial Signo, Buenos Aires, 1970.

REST, JAIME: *La novela tradicional.* Centro Editor, Buenos Aires, 1967.

TZVETAN, TODOROV: *Literatura y significación.* Edit. Planeta, Barcelona, 1971.

JOJA, ATHANASE: *La lógica dialéctica y las ciencias.* Juárez Editor, Buenos Aires, 1969.

LEFEBVRE, H.: *¿Qué es la dialéctica?* Edit. La Pléyade, Buenos Aires, 1971.

COPI, IRVING M.: *Introducción a la lógica.* EUDEBA, Buenos Aires, 1962.

DE GORTARI, ELI: *Introducción a la lógica dialéctica.* FCE, México, 1959.

EL LAMENTO SOBRE LAS AGUAS

Para el discípulo nada había cambiado. Un tono todavía
De gris tolerancia, mientras el camino seguía
Cantando su cancioncita desesperada. Una vez, un grito
Surgió de las colinas. Esa antigua, curiosa persuasión

De nuevo. El sexo era un ingrediente,
Y también el susto del día que anochece.
Aunque siempre encontramos algo delicado (demasiado delicado
Para algunos, quizá) que tocar, que desear.

Y exageramos esta suerte de materialidad
Que recargaba el peso de la luz astral, haciéndola parecer
Fibrosa, sin embargo fue posible así
Ver el presente como nunca había existido,

Claro e informe, en una atmósfera como vidrio cortado.
En Latour-Maubourg dijiste que eso era bueno, y en los escalones
Del Métro Jasmin los agentes viajeros nos saludaron correctamente,
[*y el*
Pacto fue sellado en el cielo. Pero ahora nos rodean momentos

Como una muchedumbre, rostros inquisitivos, algunos hostiles,
Otros enigmáticos o vueltos a una forma anterior del tiempo
Dada una vez para siempre. El chorro inscribe una rúbrica
Que se derrite si permanece. El problema no es cómo proceder

Sino cómo ser: si esto aconteció, y a quién
Pertenecerá. Estar comenzando, un paso
Fuera de la vereda, y por eso traído de vuelta a la brillante
Tormenta de nieve de punzantes tentáculos: cuál es la solución

Si hemos de encontrarla. Y la voz volvió a él
A través del agua, frotándola a contrasentido: «Tú
No puedes sino deshacer el mal que has hecho». Los instrumentos
De viento la embellecen, y nunca hemos estado más cerca del choque

De las aguas, la paz de la luz ahogada en luz,
Tomándola, abrazándola al surgir. Todo es lo mismo. Está
En todas partes, su nuevo mensaje, la culpa, la admisión
De la culpa, tu nuevo acto. El tiempo rescata

Al receptor, el observador del sistema previo, pero no puede
Rescatar el resto. La noche cayó
Al borde de tus pasos al cesar la música
Y oímos las campanas por primera vez. Es tu capítulo, dije.

JOHN ASHBERY

Traducción del inglés de Roberto Echavarren
360 West 22nd Street, 7-M
NEW YORK, New York 10011. U.S.A.

LUIS CERNUDA, TRADUCTOR DE POESIA INGLESA Y ALEMANA

No parece aventurado afirmar que la relevancia de un trabajo crítico sobre un autor determinado bien puede medirse en proporción inversa a la densidad bibliográfica suscitada por éste. Por mucho que respetemos esa convención idealista, pleno de *ilusión genesíaca*, en virtud de la cual la potencialidad polisémica de una obra literaria se torna prácticamente inagotable, hemos de admitir, una vez reinmersos en la cotidianeidad de los ensayos críticos, que las ricas vetas de la mejor poesía suelen, a la postre, sucumbir en su afán embozante a la rapacidad del crítico. Dejemos aquí de lado la erosión de los lustros y los siglos: la realidad a que aludo tiene poco que ver con la dialéctica de correcciones perspectívicas que conlleva todo devenir histórico. El estudio sincrónico, como muchos gestos vitales profundos, ampara su desarrollo en una imposible tregua con las potencias del desgaste y del descrédito, como si descansara en busca de la eternidad.

Apenas hace dos décadas que hemos comenzado a descubrir la prodigiosa talla del poeta Luis Cernuda, cuando empiezan a asomar los primeros síntomas de exacerbamiento crítico. No tardarán en amontonarse las tesis doctorales dedicadas a su obra, y pronto nos veremos atacando el aspecto más nimio con colosal precisión microscópica. Es una vieja, inevitable consecuencia de la genialidad.

Hilvano estas reflexiones con ánimo de defender de antemano el tema que me propongo abordar. Y quiero adelantar una conclusión: el estudio de las traducciones de poesía que debemos a Cernuda no constituye una aproximación excéntrica y rebuscada a su figura; estimo, por el contrario, que resulta de utilidad para el conocimiento cabal de su individualidad literaria. Veamos algunas razones.

Pocos ejemplos encontraremos de una compenetración tan dolorosa y fecunda entre vida y obra como en Luis Cernuda, dentro de la poesía hispánica de este siglo. El corpus poético cernudiano, en efecto, es una biografía espiritual, un árbol emulador de la vida que crece consciente de sí mismo y su dinámica, orgánicamente. Así, va conformando una estructura totalizadora, que depende de la disposi-

ción interrelacionada de sus elementos para asumir eficazmente su múltiple realidad conjunta. Unos poemas vierten luz sobre otros poemas. De ahí que Cernuda sea, en rigor, autor de un único libro, arquitectura en cuyo espacio moral se desenvuelve la trayectoria vital de quien la fue componiendo.

Pero la unicidad de la obra cernudiana, con ser bastante más significativa que en Guillén o Juan Ramón Jiménez, abarca vertientes más amplias y envolventes. Son numerosos los ecos e intercambios entre la obra del poeta y la obra del crítico. Y es que si Cernuda escribió con sagacidad e inteligencia sobre diversos poetas, ello se debió sin duda a la incidencia visceral de éstos en su peculiar mundo poético y vivencial. Su «Historial de un libro», revelación tan rara como espléndida, proporciona múltiples sugerencias.

Adelantemos, pues, de entrada que las traducciones poéticas llevadas a cabo por Cernuda forman parte de *La realidad y el deseo,* como prolongación de las preocupaciones de su autor, como creaciones nacidas de un mismo instrumental poético. Creación original, traducción y crítica conforman un cosmos unitario caracterizado por la malla de correspondencias que sostiene su equilibrio. Buena prueba de ello es el reducido número de traducciones. No en vano él mismo, en su ensayo sobre Manuel Altolaguirre, alaba que éste sea «poco prolífico como escritor», en una época en la que «tanto se escribe, y sobre todo se traduce, innecesariamente» (1). No cabe entonces duda: Cernuda parece esforzarse en ser un traductor responsable y comedido, con una visión lúcida de su tarea y responsable, por tanto, de logros y fracasos. En la creencia, pues, de que los poemas y poetas traducidos por Cernuda, debidamente insertos en el marco de su obra y su persona, han de ayudar a delinear una imagen más precisa del poeta, dedico las páginas que siguen a comentar, poeta a poeta, las versiones que han llegado hasta nosotros (2), siquiera sea como aproximación mínima y en espacio limitado.

Se me hace difícil omitir una observación previa, que pueda explicar acaso lo abierto y flexible de mi enfoque. A pesar de la atención que los lingüistas han concedido desde hace algunos años al problema de la traducción, lo cierto es que carecemos aún de una teoría general de la misma que sea suficientemente científica y fiable. Si los estudiosos de la literatura no han resuelto todavía, desde el *dulce et utile* horaciano hasta las teorías de Scheler, la cuestión de la *valoración* de la obra de arte, cuánto más arduo no será tratar de

(1) Cf. la edición de *Prosa Completa,* de Luis Cernuda *(PRC* en lo sucesivo), Barcelona, 1975, pp. 469-470.

(2) Utilizo como fuente de este trabajo la edición de *Poesía Completa,* de Luis Cernuda *(POC* a partir de aquí), Barcelona, 1974.

aplicar baremos absolutos o mensurables al escollo de la traducción. Los juicios que aquí aparezcan han de tomarse, en consecuencia, con cautela y precaución.

Es Friedrich Hölderlin el primer poeta traducido por Cernuda, y aquel a quien consagra el mayor número de versiones, veinte en total, si sumamos a los dieciocho poemas aparecidos en *Cruz y Raya* (3) los dos inéditos publicados en la edición de POC. El «Historial de un libro» nos ofrece algunos datos importantes:

> Más que mediada ya la colección [Cernuda se refiere a *Invocaciones*], antes de componer el «Himno a la tristeza», comencé a leer y a estudiar a Hölderlin, cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto poeta.
>
> ... ...
>
> Mi conocimiento de la lengua alemana era menos que elemental, y tuve que dejarme guiar por [el poeta alemán Hans] Gebser; de ahí uno de los errores más enojosos de la traducción, error que no comprendí sino años después: el del verso final en el poema *Hälfte des Lebens*, que dice *Klirren die Fahnen*, interpretado como «restallan las banderas», en vez de «rechinan las veletas», que es la interpretación justa.
>
> ... ...
>
> ...Pocas veces, excepto en mi traducción de *Troilus and Cressida*, de Shakespeare, he trabajado con fervor y placer igual. Al ir descubriendo, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía. Así aprendía, no sólo una visión nueva del mundo, sino, consonante con ella, una técnica nueva de la expresión poética.

Muchos son los puntos de interés que entrañan estas tres citas. Destaquemos de índole de la veneración por el poeta alemán; la situación de grave inferioridad técnica ante su trabajo por parte del traductor, así como la prodigalidad con que éste admite una pluralidad de errores (en seguida veremos que, efectivamente, hay más de uno); y, en fin, el hecho de que lo realmente importante para Cernuda es el aprovechamiento propio, el aprendizaje que brota de una inmersión placentera en una lengua y unos modos poéticos extraños.

Cabría también aquí buscar motivaciones biográficas en la atracción hacia Hölderlin sentida por Cernuda. Mas seguir tales sendas alargaría más de lo debido este trabajo. Limitémonos a esbozar algunos puntos de coincidencia, como el papel preponderante del mito

---

(3) Número 32. Madrid, noviembre de 1935, pp. 119-134.

de Grecia, la incomprensión sufrida por ambos con relación a sus contemporáneos, o los complejos hilos de una sensibilidad común (4).

Si atendemos a las peculiaridades de la selección de poemas que efectúa Cernuda, algo llama poderosamente nuestra atención. Junto a la ausencia de algunos poemas notorios (y la obra poética del alemán es bastante breve), sorprende no sólo un número de fragmentos inconclusos y poemas del período de enajenación mental de Hölderlin ciertamente elevado, sino también un procedimiento que parece atentar contra todos los presupuestos del principio de equivalencia (5): me refiero a la traducción de fragmentos de poemas que podría haber dado completos, en su versión definitiva; a la introducción novedosa de títulos inexistentes en la lengua original (6) o a su traducción ambigua; al consecuente falseamiento de las proporciones reales, en suma, que altera totalmente el carácter de varios poemas, sobre todo si éstos presentan una estructura dialéctica, que en la versión cernudiana queda irreconocible.

Tales circunstancias coadyuvan en no escasa medida a deslucir la imagen cernudiana de Hölderlin. Pero hay otros rasgos, como veremos en seguida de la mano de los poemas, que confirman esta sospecha inicial de que sus versiones del alemán no están a la altura que cabría esperar de Cernuda. El volumen cuantitativo de las versiones del alemán nos permite, afortunadamente y a diferencia de las versiones de cualquier poeta inglés, constatar la reiteración de fenómenos determinados.

Además del error de traducción citado por el propio Cernuda, he detectado otros cinco errores graves (7) en estas versiones de Hölderlin. Mencionemos sólo algunos.

---

(4) El conocedor de la personalidad de Cernuda entenderá a la perfección el siguiente párrafo de Hölderlin:

> «Como soy más destructible que muchos otros, debo tratar de extraer alguna ventaja a las cosas que obran destructoramente sobre mí. No las debo tomar en sí mismas, sino sólo en la medida en que sean de utilidad a mi vida más auténtica. Dondequiera que las encuentre, debo tomarlas anticipadamente como una materia indispensable, sin la que lo que me es más íntimo no podrá jamás expresarse totalmente.»

Cf. *Sämtliche Werke*, Kleine Stuttgarter Ausgabe, tomo 6, p. 312. La traducción es mía.

(5) Creo conveniente sustituir la noción, tan tradicional como equívoca, de «fidelidad» por la de «equivalencia», que cuenta, dentro del panorama de los trabajos sobre la traducción, con apoyaturas lingüísticas más recomendables.

(6) Utilizo a partir de este momento los conceptos de *lengua receptora* (LO) y *lengua original* (LO), equivalentes a los ingleses de *target language* (o *receptor language*) y *source language*, o a los alemanes de *Zielsprache* y *Ausgangssprache*. No en vano han sido los teóricos anglófonos y alemanes los grandes impulsores de tales estudios.

(7) Quiero definir brevemente lo que entiendo aquí por error. Aludo a una meridiana ausencia de equivalencia, esto es, a la aparición en la LR de rasgos totalmente ajenos a la LO, y viceversa.

En «A las parcas» (p. 561) encontramos:

Dass williger mein Herz, vom süssen
Spiele *gesättiget, dann mir sterbe!*

para que mi corazón, más obediente,
del dulce juego *harto se me muera.*

La polisemia del término *Spiel* es, indudablemente, la causante del equívoco. Hölderlin no se refiere al valor de «juego», sino al de «melodía», «son», «ejecución musical», etc. Ello, además, es perfectamente coherente con lo expresado dos versos antes:

Und einen Herbst zu reifem Gesange *mir,*
y un otoño para dar madurez al canto

o en la estrofa final del poema, donde se reitera el vocablo:

Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
Contento estaré, aunque mi lira

Veamos el fragmento «Lo más inmediato» (p. 567):

Der Himmelstürmende, *der hat unser Land*
el celeste atacante *que ha engañado*

No es celeste el atacante, sino el objetivo de su ataque, ya que *Himmel* no indica la procedencia del atacante, sino la meta hacia la cual se dirige. En «El invierno» (p. 573), finalmente, encontramos otra interpretación equívoca:

... die Milde */ des Lebens dauert fort...*
... la leche *de la vida / perenne se demora...*

La confusión, en este caso, viene dada por la similitud de los significantes *Milde* (= dulzura, benignidad) y *Milch* (= leche).

Si rebasamos el dilatado ámbito de lo censurable en las versiones de Hölderlin, censura que no sólo viene basada en repetidos atentados contra el principio de equivalencia, sino también en una serie de reparos estilísticos que suscita la LR, vemos surgir otras características que iluminan la originalidad del discurso poético cernudiano. Entre ellas destaca la transmutación categorial entre dinamicidad y estatismo. Lo que en Hölderlin es quietud, inmóvil constatación de lo

existente, en Cernuda resulta ser un movimiento generalmente expresado por medio de la voz «ir». Contemplemos algunas muestras:

Die Berge stehn *bedecket mit den Bäumen,*
erguidos van *los montes cubiertos por los árboles*

«La primavera», p. 570

Der Geist der Schauer findet *sich am Himmel wieder.*
y el genio de la lluvia va *otra vez por el cielo.*

«El otoño», p. 572

Die prächtige Erscheinung ist, *die Luft ist feiner*
Va *la radiante aparición; el aire es más delgado,*

«El invierno», p. 573

Die mit den Toten sind, *welch eignes Leben*
que con el muerto van, *qué vida singular*

«El cementerio», p. 575

Hay en las versiones de Hölderlin numerosos versos que revelan su inequívoca pertenencia a la lengua poética de *La realidad y el deseo.* Aun cuando el enorme grado de abstracción, la concentración metafísica del ejemplo que sigue tiene bien poco que ver con Hölderlin, como eco que es de la *modernidad* cernudiana, ¿no estamos ante uno de esos versos soberbios del sevillano, poeta aquí a costa del pobre traductor?

Wo drüber her ein Baum mit Früchten hängt;
Mit schwarzen, tauigen, und Laub voll Trauer,
encima del cual pende un árbol con frutos;
negror mojado de rocío, follaje todo duelo;

«El cementerio», p. 575

Digamos, pues, resumiendo, que las traducciones de Hölderlin, trabajo con bastantes altibajos, resultan, en conjunto, harto decepcionantes para el admirador de ambos poetas. Ni Hölderlin aparece reflejado con al menos parte de toda su grandeza, ni Cernuda logra traducir lo inadecuado de sus versiones a una validez poética significativa en la LR. Si hacemos omisión de los deficientes conocimientos de alemán de Cernuda, la culpa de panorama tan pobre la lleva lo estéril de su selección de poemas: algunos de los retazos elegidos no son, en alemán, mucho más sugestivos que en castellano.

También en lo tocante a los poetas ingleses es explícito el «Historial de un libro»:

> Pronto hallé en los poetas ingleses algunas características que me sedujeron: el efecto poético me pareció mucho más hondo si la voz no gritaba ni declamaba, ni se extendía reiterándose, si era menos gruesa y ampulosa. La expresión concisa daba al poema contorno exacto, donde nada faltaba ni sobraba, como en aquellos epigramas admirables de la antología griega.

No incidiré en el tema porque es asunto bien respaldado ya por una serie de estudios. Digamos meramente que los poetas ingleses traducidos por Cernuda (William Blake, William Wordsworth, John Keats, Robert Browning, Andrew Marvell y William Butler Yeats) mantienen todos una relación singular con el autor de *Ocnos*. Buena prueba de ello —y de nuevo desestimamos las concomitancias vitales y biográficas; en «A propósito de flores», ¿no se identifica Cernuda con Keats?— ofrece su libro *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)* (8); de los diez poetas allí estudiados, cuatro despertaron el interés del traductor. De los dos restantes hay también suficientes ecos en el resto de su obra crítica y poética, como ha sido ya analizado en otros trabajos bien conocidos.

También en el caso de Blake se muestra Cernuda inclinado a traducir algunos de sus poemas menos conocidos, si exceptuamos «The Little Black Boy», única de sus versiones publicada en vida (9) (de un total de ocho poemas traducidos). Cernuda, ciertamnte, elige aquí y allá, a lo largo de la amplia y compleja obra de Blake, pequeños ejemplos que poco dicen de la colosal estatura del poeta inglés, siguiendo, libre en este caso del imperativo de la edición del conjunto, sus propias inclinaciones azarosas.

La traducción del poema que acabo de citar evidencia cuán necesario es el análisis estilístico previo para la tarea del traductor. Cernuda, no sabemos hasta qué punto con consciencia de ello, trastoca e invierte radicalmente las cualidades formales de la LO, causando un enorme empobrecimiento al poema. El original de Blake es un prodigio de simetría y regularidad, con evidentes apoyaturas en las características del lenguaje infantil y en las profecías bíblicas. De los 28 versos de que consta el poema, son 12 los que comienzan con la conjunción *and* (sólo cuatro, en Cernuda, se inician con «y»).

---

(8) Se trata de un libro sin grandes ambiciones, más recopilación de citas que estudio propio. A Cernuda se le debía antojar harto difícil escribir con novedad y originalidad sobre una literatura que no era la propia. El libro, con todo no carece de importancia divulgadora.

(9) Aparecido originalmente en la serie «Tres poemas británicos», *Romance* (México), junio de 1940, p. 11.

El uso meridiano, reforzado por medio de una reiteración altamente significativa, de unos cuantos símbolos, queda casi del todo diluido en Cernuda. Si Blake hace uso exhaustivo de la regularidad deliberadamente, el sevillano se esfuerza en lograr la alternancia, la variación.

Su traducción del eficaz esquema de tiempos verbales no puede ser más desastrosa. Esta insistencia en trocar reiteración por variación no es privativa de este poema:

Are not the joys *of morning sweeter*
Than the joys *of night?*
¿No es más dulce el gozo *al alba*
Que los goces *de la noche?*

«No es más dulce el gozo al alba», p. 824

Pero en este caso, como en las restantes traducciones de Blake, la irrespetuosidad para con éste no va aparejada con el deslucimiento del poema en LR. Podrá Cernuda no estar traduciendo a Blake de la manera más correcta posible, pero no deja de ofrecernos hermosos hallazgos expresivos. Nuevamente asoman las concomitancias con su propia lengua poética, como en el uso, tan cernudiano, de la segunda persona del singular:

Since all the Riches of this World
May be gifts from the devil & Earthly Kings,
I should suspect that I worship'd the Devil
If I thank'd God for Worldly things.

Puesto que acaso sean las riquezas del mundo
Regalos del Demonio y reyes de la tierra,
Sospechoso sería de adorar al Demonio
Si a Dios le dieses *gracias por cosas mundanales.*

«Puesto que acaso sean las riquezas del mundo», p. 824

El resultado, al traducir a Blake, es, en definitiva, mucho más positivo que en el caso de Hölderlin.

De Wordsworth traduce Cernuda dos sonetos de tema español, circunstancia que justifica principalmente su elección (10), pues no se cuentan tampoco entre sus poemas más famosos. Destaquemos, en este caso, otra muestra de mayor modernidad en la LR, consistente

---

(10) Originalmente publicados en *Hora de España* (Barcelona), XVI, abril de 1938, pp. 11-12.

aquí en una metaforización que probablemente embellece el original, sin que podamos ahora detenernos a discutir su legitimidad:

The dews of morn, or April's tender shower?
El rocío de la mañana, las lágrimas de Abril?

«El roble de Guernica», p. 576

En el caso de «Oda al otoño» (11) estamos ante una traducción prodigiosa, seguramente la más feliz de cuantas hiciera Luis Cernuda. Casi todo son aciertos en esta versión, desde la correspondencia entre el pentámetro iámbico y el alejandrino hasta el hábil mantenimiento de las relaciones sintácticas. Pero el secreto de la formidable operatividad de esta traducción, aquello que la convierte en un gran poema cernudiano, es el inteligente uso de algo tradicionalmente llamado *libertad*, que no es sino una de las facetas que ha de adoptar el traductor en pos de la equivalencia.

Lo más evidente es la transmutación de categorías gramaticales:

maturing sun
sol casi maduro
how to load and bless / With fruit the vines
cómo llenar las viñas / (...) con bendición de frutos

En ocasiones es posible emular una aliteración significativa:

winnowing wind
viento que lo aventa

o generar una metonimia con ciertos ingredientes metafóricos:

Drowsed with the fume of poppies
Ebrio de adormideras

Mas la perfección total parece inalcanzable:

Where are the songs of Spring? Ay, where are they?
¿Adónde con sus cantos se fue la primavera?

Si consideramos que la repetición de la pregunta en LO obedece exclusivamente a motivos métricos, esto es, para completar la medida del verso, entonces la traducción de Cernuda es excelente. En poesía, empero, todo elemento, todo signo artístico, en definitiva, es de valor múltiple. Así, en LR, lo que se pierde, irremediablemente, es

(11) *En «Tres poemas británicos».*

el matiz nostálgico que se refuerza considerablemente con la repetición, pues es sabida la enorme influencia del fenómeno reiterativo en nuestra percepción de las calidades poéticas.

«A Toccata of Galuppi's», (12), el célebre poema de Browning, constituye todo un desafío para el traductor. Philip Drew ha señalado (13) la extraordinaria movilidad de este poema y la manera en que el perfecto dominio de metro y estrofa arrastra poderosamente al lector, quien puede olvidar, a la primera lectura, casi toda implicación en el plano del contenido. Contra la costumbre general, en todas sus traducciones, de desechar la rima, Cernuda aquí hace uso de una rima asonante que coadyuva a contrapesar, siquiera sea débilmente, el torrente sonoro en el que destaca la rima consonante de Browning.

Pero quiero ejemplificar (exponiendo así otro de los grandes aciertos del traductor), en el caso de la primera estrofa, en qué medida le puede ser posible a un gran poeta hacerse eco de la riqueza fónica, exhibiendo otra muestra de recurrencia distinta de la rima, tal es la paronomasia. Estas muestras no coinciden, naturalmente, con las del texto en LO en ubicación y características precisas, sino que adoptan otras formas distintas. La equivalencia, entonces, aparece entendida como una tentativa de responder a una determinada proliferación de elementos estilísticos con otra riqueza análoga.

Fijémonos exclusivamente en el plano fónico:

Oh Galuppi, Baldassaro, this is very sad
to find!
I can hardly mis*conceive you; it would*
prove me *deaf and blind;*
But although I take your mean*ing, 'tis*
with such a heavy mind*!*

Oh Galuppi, Baldassaro, cuán tri*ste* es
esto *que* encuentro*;*
De no interpretarte *bien* estaría *sordo*
y ciego,
Y aunque entiendo *lo que dices, me*
ensombrece el pensamiento*.*

Por el subrayado (que no pretende, ni con mucho, haber agotado las posibilidades del análisis fónico) queda claro que es en Cernuda donde aparece una mayor densidad o riqueza fónica. Mas lo que se

---

(12) Perteneciente a la serie «Tres poemas ingleses», que vio la luz primero en *México en la Cultura*, 386, agosto de 1956, y más adelante en *Poesía y literatura*, Barcelona-México, 1960, páginas 103-115. Para las variantes, véase *PRC*, pp. 1492-1494.

(13) Cf. *The Poetry of Browning*, Londres, 1970, p. 120.

revela en esta estrofa, de forma a todo punto indiscutible, es la honda consciencia que de sus deberes para con el lector de la LR tiene el traductor aquí. A la aliteración en «m» de Browning (ya he dicho que no estamos teniendo en cuenta la rima), Cernuda opone la hábil reiteración de las agrupaciones fónicas «nt», «es», «st» y «est», «tr» y, en fin, «ns», que dominan todo el terceto constituyendo una solución al dilema planteado que es de una sorprendente eficacia estilística.

Una vez más, sin embargo, no todo son virtudes, y en «Una *Toccata* de Galuppi» encontramos también dos errores de traducción, menos disculpables que en el caso de Hölderlin, ya que era el inglés lengua que Cernuda debía de conocer incomparablemente mejor.

> *Some with lives that came to nothing, some*
> *with deeds* as well *undone,*
>
> *Vidas que en nada quedaron, actos que* mejor
> *no hicieran,*

Lo que Browning está reflejando es una doble imagen del fracaso, las vidas que no llegaron a nada y, además, aquellas otras vidas en las que los actos (*deeds* aporta también la connotación de «hazaña», esto es, gesta o acto valeroso y positivo) quedaron *igualmente irrealizados*. Cernuda, en cambio, habla de actos realizados con un resultado negativo, es decir, equivocaciones, actos que no debieran haber sido hechos. Otra posible interpretación de la expresión cernudiana sería la de actos realizados defectuosamente, con validez insuficiente, lo que también contradiría la idea de Browning, si bien en menor medida. Veamos el segundo error:

> *«Dust and ashes!» So you creak it, and I*
> want *the heart to scold.*
>
> *«Polvo y ceniza». Así cantas, pero censurar*
> no puedo.

Ahora Cernuda está afirmando lo diametralmente opuesto a Browning. Sin pararnos a contemplar lo inadecuado de verter *creak* por «cantar», con lo que el matiz negativo de muerte y desolación es convertido en algo extrañamente positivo o cuando menos lírico, lo que Browning está deseando, por boca del hablante del poema, es reprender al corazón, acaso porque le lleva a sentir su propio desmoronamiento (véase el verso final del poema) a través de la percepción del derrumbe general en el exterior. El estoicismo ante esta situación

que parece predicar Cernuda es totalmente ajeno al poema de Browning.

La feliz circunstancia de poseer dos versiones cernudianas distintas de «The Definition of Love» (14) nos permite asomarnos más íntimamente a las peripecias y titubeos en la tarea del traductor. ¿Cómo verter en castellano el octosílabo de Marvell? Para la primera versión Cernuda escoge como base el endecasílabo, que aparece en más de la mitad de los versos; los demás evidencian una combinación flexible de eneasílabos, decasílabos y dodecasílabos, con uso ocasional del heptasílabo y del alejandrino. La segunda versión es de una homogeneidad mucho mayor: todos los versos son eneasílabos a excepción de dos, que son decasílabos.

La conclusión que se desprende de este hecho es sumamente reveladora de la descomunal influencia del metro en el plano del contenido (15). Para ello pueden bastar dos ejemplos:

V1 Como a Polos distantes nos sitúan
V2 Como a los polos nos sitúan
por Us as the distant Poles have plac'd

V1 Pero los nuestros, tan verdaderos paralelos
V2 Mas los nuestros, tan paralelos
por But ours so truly Parallel

A mayor número de sílabas de que se dispone, mayor es también la posibilidad expresiva, la ocasión de ajustarse a la LO en lo que respecta a la noción tradicional de «fidelidad». Si debemos tomar como válida generalmente la conclusión de Fritz Güttinger (16) de que toda traducción suele ser algo más extensa que el original, esto en el caso de las lenguas castellana e inglesa adquiere una relevancia mucho más significativa.

Pero lo realmente importante es constatar que Cernuda eligió como buena la segunda de las versiones, por considerar que era preferible una mayor consistencia rítmica. Recordemos cómo hubo de gestarse la traducción de esta «Definition».

En su nota sobre Marvell (17) Cernuda dedica atención a la significación de tan destacado poema, para proseguir más adelante (18):

---

(14) La primera versión es la de *México en la Cultura;* la segunda, la de *Poesía y literatura.*

(15) Cf. el valioso trabajo de Carlos P. Otero, «Las sílabas de la poesía», en *Letras I*, Londres, 1966, pp. 58-75. En él se trata específicamente el problema de la cantidad silábica en traducciones de poesía inglesa al castellano.

(16) Cf. su interesante y muy útil libro *Zielsprache*, Zürich, 1963.

(17) Cf. *PRC*, pp. 800-801.

(18) El traductor suprimió este párrafo, acaso excesivamente revelador para su gusto, en la segunda edición del poema. Cf. la sección de Notas en *PRC*, p. 1493.

«En cuanto a la traducción: el traductor conoce hace muchos años este poema, y en algún momento lo supo entero de memoria; versos y estrofas de él acudieron a su mente bastantes veces, trayendo siempre el deseo de ponerlas en español, aunque también desechaba siempre el proyecto por imposible: la fusión admirable de expresión, ritmo y rima no podía esperar mantenerla en una traducción; y de otra parte, los monosílabos y bisílabos ingleses tendrían que convertirse en polisílabos castellanos, perdiendo el poema su concisión y energía, además de la medida del verso original. No obstante, se decidió un día a traducir el poema; a traducir lo que en él dice Marvell, no a la traducción de cómo lo dice. El resultado ahí está.»

Hallamos aquí renovada confirmación de lo postulado al principio: la especial sensación de afinidad personal con el poema a traducir como incentivo esencial de la versión. Encontramos también cómo en Cernuda se perpetúa la tradicional confusión entre «fondo» y «forma» en lo tocante a las dificultades de la traducción, sin que acertemos muy bien a compartir escisión tan tajante.

«Byzantium» (19), el justamente célebre poema de William Butler Yeats, es un texto de gran riqueza y soberbia madurez; pero no resulta un poema difícil, ni en su estructura ni en su simbolismo. De ahí se deriva el hecho de que algunos de los logros de Cernuda en esta traducción vengan, en cierta medida, predeterminados por la LO, sin requerir por ello un excesivo esfuerzo por parte del traductor. Gran parte de la precisión con que Cernuda traduce este poema viene dada automáticamente. Pero ello no siempre es así:

A starlit or a moonlit dome disdains
Una cúpula estrellada o lunada desdeña

El intento de emular el paralelismo entre *starlit* y *moonlit* es bastante meritorio, sobre todo en base a la creación analógica del término «lunada». Pero sustituir la categoría de «luz» por la de «forma» puede parecer inconveniente, si bien disponemos en castellano de expresiones similares, tal la de «cielo estrellado».

Mayores dificultades plantean los versos 11 y 12, que obligan a Cernuda a incurrir en un posible error de interpretación:

For Hades' bobbin bound in mummy-cloth
May unwind the winding path;

Por bobina de Hades envuelta en bandeletas (20)
Puede desenvolver el sendero revuelto,

---

(19) En «Tres poemas ingleses».

(20) La palabra «bandeletas» es una muy probable creación de Cernuda a partir del significante «banda» (= cinta). No la recoge ninguno de los diccionarios al uso, ni parece proceder tampoco del italiano, como pudiera sugerir su terminación.

Aparte de no reconocer el carácter causal de la oración, Cernuda aporta una expresión confusa, alterando el sujeto y generando cierta oscuridad de contenido. Y si la utilización del calificativo «revuelto» parece algo inapropiada, también lo resulta «desalentadas» dos versos más adelante:

A mouth that has no moisture and no breath
Breathless mouths may summon;

Boca sin humedad ni aliento
Convocar puede bocas desalentadas.

«Desalentadas», ciertamente, brinda las connotaciones de «faltas» de aliento a causa de un esfuerzo», o de «abatidas por una decepción», pero difícilmente puede aludir, a menos que lo tomemos por un relativo hallazgo estilístico, a la realidad de la muerte, tal y como corresponde por el contexto.

Pero nos queda por mencionar un capítulo importante en relación a esta traducción, que constituye acaso el mejor ejemplo de lo imbricadas que están estas versiones con la lengua poética de *La realidad y el deseo*. Compárense estos versos de «Byzantium»

The fury and the mire of human veins
Furia y Fango de humanas venas

For Hades' bobbin bound in mummy-cloth
Por bobina de Hades envuelta en bandeletas

Planted on the star-lit golden bough
Plantado en estrellada rama de oro

Can like the cocks of Hades crow,
Puede cacarear como gallos de Hades

And all complexities of mire and blood.
Y a la complejidad de fango o sangre

con estos otros, entresacados un tanto al azar de *La realidad y el deseo:*

Como leve sonido
(...)
Como rápida caricia
(...)
Como fugaz deseo (21)

---

(21) Cf. «Como leve sonido», *POC*, p. 141.

Encauzadas en río sobre tu tierra abierta
(...)
Que infiltraba nocturno escalofrío (22).

Como si de mi anhelo fuese proyección, respuesta
Ante demanda informulada, me miraba, insegura (23).

Como babosa sobre pétalo nuevo (24)

Sobre huecos disformes bostezando ayer morada
De la cual sin cobijo subsiste irónico detalle:
Chimenea manchada por humo de las noches (25).

Tal regularidad en la omisión del artículo no puede sino tener una relevante significación estilística, que, lamentablemente, no ha sido aún estudiada por los especialistas en la obra cernudiana, pasando generalmente inadvertida (25 bis). Tal contingencia parece exigir que concedamos cierta atención al problema, a fin de mostrar cómo este rasgo está en consonancia con ciertas características cernudianas.

La ausencia de artículo implica siempre un grado superior de abstracción. En palabras de Amado Alonso: «La ausencia de artículo corresponde al carácter puramente cualitativo con que el objeto es nombrado; denuncia una referencia al *quid* o esencia del objeto, no definiéndola, sino sólo aludiendo al tramo que esa clase de objetos ocupa en la escala categorial con que nuestro intelecto y nuestra afectividad interesada ordenan a su manera el mundo interno y el externo» (26). Mas esa mayor abstracción conlleva igualmente, como se ve, una también mayor participación del hablante o escritor, una presencia más marcada de sus intereses y su forma de ver y expresar las experiencias. El artículo, por el contrario, «realiza ese tramo cate-

---

(22) Cf. «A un muchacho andaluz», *POC*, p. 173.
(23) Cf. «Las islas», *POC*, p. 398.
(24) Cf. «El César», *POC*, p. 403.
(25) Cf. «Otras ruinas», *POC*, p. 368.
(25 bis) Un ejemplo de mención temprana: Tomás Segovia, en su trabajo «La realidad y el deseo», que es de 1959 (reproducido en el volumen de la serie *El escritor y la crítica* dedicado a Luis Cernuda, Edición de Derek Harris, Madrid, 1977), reconoce el rasgo, aunque no acierta a valorarlo adecuadamente: «En largos versos que no se atreve a llamar coloquiales (porque afortunadamente la gente no habla así), arrítmicos, carentes de imágenes, hechos en un lenguaje incoloro de periodista, con absurdas transposiciones sintácticas de ateneo de pueblo, *donde incluso escatima los artículos para mayor sequedad de estilo notarial*, el autor nos cuenta, tal como podemos encontrarlos en la página literaria de un periódico de provincia, algunos episodios de historia literaria o de historia a secas.» El subrayado es mío. Añadiré, para hacer justicia a Segovia, que la observación no se refiere, naturalmente, más que a algunos poemas cernudianos.
(26) Cf. «Estilística y gramática del artículo en español», en *Estudios lingüísticos*, Madrid, 1961, p. 137.

gorial aludiendo directamente a la existencia del objeto nombrado e introduciendo con ello un momento cuantitativo» (27). Así, anteponiendo lo cualitativo a lo cuantitativo y lo valorativo a lo designativo, la ausencia de artículo encaja perfectamente en determinadas características del discurso poético (28), permitiendo a la vez el enriquecimiento estilístico que brota de la alternancía con la presencia del artículo. Es evidente que esta alternancia no constituye, ni con mucho, un recurso privativo de la poesía de Luis Cernuda, sino que es un fenómeno nada inhabitual en nuestra literatura. Mas es la frecuencia con que el sevillano lo emplea en sus poemas y traducciones lo que justifica la alusión.

Resumamos con Amado Alonso: «Siempre, pues, que la lengua admite la alternancia de presencia y ausencia de artículo, el artículo destaca la referencia lógica al objeto real y también otros valores de carácter intelectual, como son los formales. La ausencia de artículo, en cambio, va acompañda de un conato de la emoción y de la voluntad por hacer descollar sus intereses por sobre la organización racional de la expresión» (29). Al aludir de esta manera a la esencia de un objeto, lo que se evoca es un cúmulo de experiencias pasadas. Así se explican también ciertas resonancias evocativas del lenguaje poético, al igual que su particularidad de ser *lenguaje vivo*. Afirma Amado Alonso que tales recuerdos no responden únicamente a un «conocimiento racional adquirido, sino que están impregnados de intereses vitalistas: afección y acción virtual». De este modo, «la esencia del objeto resulta esencia de recuerdos, una escultura ideal plasmada en nuestra propia sustancia espiritual y vital, en que las depresiones y los salientes responden, respectivamente, a reacciones de nuestra sensibilidad y a actitudes prontas para la acción» (30).

He intentado, a través de las páginas precedentes, ofrecer una modesta contribución no sólo al estudio de la obra cernudiana, sino también, aunque velada y secundariamente, al campo de los estudios sobre la traducción, tratando de ejemplificar en qué medida un gran poeta no es necesariamente un gran traductor. El lector y el crítico hispanohablante tienden, por desgracia, a no cuestionar las traducciones que le vienen refrendadas por una cierta tradición cultural. No

(27) *Ibid.*, p. 137.

(28) Ello confirma que las versiones de Cernuda se inscriben decididamente en uno de los dos posibles tipos de traducción, dentro de la sistematización de Schleiermacher: en aquel que aspira a ser contemplado como si fuera un original, esto es aquí, como un poema más de *La realidad y el deseo.*

(29) Amado Alonso, *op. cit.*, p. 143.

(30) *Ibid.*, p. 144.

en vano hemos carecido siempre de teóricos de la traducción (31), sin interesarnos jamás por la rica tradición de que, en este sentido, puede hacer gala el ámbito germánico. Entiéndase el presente trabajo también, pues, como una tenue tentativa de despertar un interés mayor por este tipo de disciplina que, aunque algo marginales dentro de la parcela de la crítica literaria, cumplen un papel imprescindible si aspiramos a un conocimiento global de la literatura y las literaturas.

BERND DIETZ

Cercado del Pino, 29.
El Sauzal. TENERIFE.

---

(31) El archiconocido trabajo de Ortega y Gasset, «Miseria y esplendor de la traducción» (puede ser consultado en *Obras Completas*, tomo 5, Madrid, 1947, p. 428), tiene más celebridad formal que virtudes científicas. No es este el lugar para discutir cuanto de inadecuado hay en tal opúsculo.

EL GALPON

El tren tardaba demasiado para aquella gente impaciente y dispuesta a viajar, ya desde hacía días. Todos los rumores y movimientos leves habían cesado en la primera hora de retraso; estaban quietos, dispersos, ausentes, como si una casualidad los hubiese reunido en esa sala de espera inmensa, con algo de galpón a pesar de los espejos que cubrían las paredes altas, a las cinco de la mañana oscura y densa de frío. Una casualidad que impidiese, a toda costa, comenzar a sospechar un fracaso, un imposible. La simple negativa.

Disimular la espera ante los propios ojos; había que tener la humildad necesaria como para dar a entender que eso que les pasaba era casual, que toda la vida que les pasaba era casual, como sin querer, como disculpándose. Ya no tenía importancia desconocer las horas venideras, ni el bulto que reposaba a sus pies y que apenas un día antes se había llamado equipaje. Quizás dolía la indiferencia que no podía precisarse cuándo había comenzado. La memoria de que en algún momento algo no había sido casual.

Los espejos infinitizando sus cuerpos. A la tercera hora de espera quedaba la pregunta de quién daría el primer paso, quién matonería la puerta de salida como si nunca hubiera entrado, quién enfrentaría de refilón su mirada en el espejo para componer un absurdo que no va a ninguna parte. Porque si el tren no llegaba, ni aun demasiado tarde, no habría a dónde ir. Machacar la destrucción de la esperanza, descubrir, en el peor momento, la lucidez, minimizar el andén vacío hasta convertirlo en todos los agujeros del mundo sumados: así como esa sala en donde los habían reunido a esperar se volvía galpón y las sillas y los apliques bronceados de las paredes y los percheros eran incomprensibles, objetos incapaces de devolverles una resonancia dentro del pensamiento de esa gente que miraba con ojos chatos, aparentemente estáticos, como el círculo del reloj.

A la cuarta hora de espera, la casualidad fue tomando la forma conocida y no era más el cuerpo empecinado parapetando un miedo inconcluso, un miedo al cual no se debía escuchar sus razones de

ser. La casualidad se agazapó en ellos y fueron bultos que hasta ayer estaban por viajar, les ablandó el recelo y aceptaron. En la quinta hora, la casualidad se achicó en sus miradas hasta el tamaño diminuto y punzante de destino.

Y las puertas estaban cerradas. El frío era cerrado y las manos y las piernas de las mujeres y los dientes de los hombres y los vientres de los niños, a quienes se trataba de impedir despertar para no escuchar preguntas, tal vez por una ternura parecida a la agotada piedad con uno mismo, estaban cerrados.

Esperar que alguien decretara, con un gesto, el fin de la espera, la anulación del asombro, ante una derrota más, ya empozado en los ojos y confundido con su natural manera de mirar.

Les habían dicho: «Hay un tren para ustedes, temprano, a las cinco.» Les habían dicho: «Es mejor que se vayan sin ruido.» Y no sólo por obediencia se estaban allí en silencio; ruido había sido un lejano y primitivo sinónimo de alegría, una olvidada alegría de voz alta, como vara sonora para medir la posesión de sus palabras.

Acaso el que dijera «es demasiado tarde», el que con voz confirmara doblemente la ausencia de tren, ¿sería capaz de devolverles, al menos, un espacio para sus pensamientos? Nadie podía saberlo.

No había sonido de hierros, ni de pasos, ni de manos, y sin silbido el aliento empañaba los espejos. Les habían dicho que se fueran, de tantos modos se lo habían dicho, a lo largo de tantos años, y ellos allí, quedándose porque no acababan de entender a dónde ir más allá del cuerpo cercano, no del todo enemigo, en la penumbra, al final del día, de la esquina, de la pesadilla que no se sueña, y sin embargo siempre los despertaba. Y ahora, la inutilidad de los altoparlantes, el mostrador desierto, los andenes abandonados, la mentira del tren, eran la última otroz manera de decirles que se vayan, que se vayan porque ya ni siquiera existían. Tal vez, por eso, los habían rodeado de espejos en el galpón de espera, elegante por sus paredes altas y sus caireles anacrónicos; para que comenzaran a verse desaparecer empañados, borrosos, superpuestos, agobiados por tanta altura sobre sus cuerpos, sus niños, sus bultos. Sobre algo que se parecía al miedo pero que era una costumbre de desconcierto, de certidumbre de estar, siempre, parados a minutos de la trampa. Por eso quietos y esa sombra de animal cruzándoles los rostros, marcándolos con un instinto que los defendía mal, equivocadamente, en esa ciudad de putas lácteas.

A las cinco, habían dicho, amablemente y con vacunas, deseándoles buena suerte y con pasajes. En punto, les habían rogado, para mostrarles la última desconfianza; y ellos, que no habían aprendido

otro apuro que la obediencia, habían vuelto a sus piezas sin relojes y durante cuatro días durmieron vestidos. No te ensucies, le dijeron al niño, y pórtate bien. Tres tardes quieto se había estado, sentado sobre el camión más grande que tenía porque no había otro.

A la sexta hora se descolgó de los brazos de su madre.

—Mi camión— pidió.

Sabía que la estaban mirando.

—Estate quieto— dijo.

No era así como ellos habían esperado romper el silencio. El niño se sentó sobre el juguete, fuera del alcance del espejo, continuando su aburrimiento manso de docilidad, recordándoles que habían dejado las piezas a cambio de un tren que no llegaba y sin embargo debería. Las piezas que recorrieron como los cuerpos de las esquinas, con posesión urgente y un entusiasmo que no podían inventar, que no podían pedir a las paredes, ni a las manos, con esa confianza que no llegaba nunca a descansarlos, porque la trampa no estaba lejos. La trampa como un horario o una orden desmintiéndoles las estampas de colores, el cacharro de aluminio, el cajón forrado, el rincón de sentarse. Desmintiéndoles todo lo que pudiera fijarlos mínimamente en una pared, para que algo dejara de ser ajeno, para que al levantar los ojos pudieran tropezar con un pedacito de certeza venida de ellos mismos. Las piezas donde apenas cabían, pero se les poblaba de alguien que vendría una vez a empujarlos, para que se fueran o, al menos, para podar raíces.

Raíz ancha, superficial, que tenía olfato y mucha sed, un tacto ciego que sólo bajo tierra se orientaba. Venían a podarles, cada tanto, la red donde enredarse y caer en el descanso, el único posible. Porque había que estar de pie. Y quieto, no te ensucies, pórtate bien. Lo habían hecho, pero el tren no llegaba. Durante años y de tantas maneras.

Más allá de la sala de espera, de la muralla de cables y señales, la ciudad parecía no haber progresado hacia el mediodía y la neblina se agrietaba en los vidrios sin desaparecer; acaso quien diera el primer paso y tocara la puerta dejaría entrar el aire suficiente para derretir la terquedad del frío. No podían saberlo. No era esa ignorancia la que les impedía moverse, ni la espera del cumplimiento de una promesa era la oscura certidumbre de que ya no mediaba distancia entre ellos y la trampa.

Galpón alto, moldeado, tanto lujo de corral, tanto niño quietito, tan solamente ellos, sus caras, en la estación paralizada, tanto tren

especial y madera caoba en el cuadrante del reloj. No, nunca lo habían creído porque nunca lo habían deseado. A las cinco, les habían dicho, y tanto pan y fruta y carne fría en los paquetes para empezar a comer ya a las cinco y media en los vagones. ¿Y ahora, quién se animaría a abrir las bolsas y confesar que, a pesar de todo, tenía hambre?

Alguien sería, apenas levantarse y caminar hasta las puertas empañadas y escribir con el dedo «mierda», para dejar ver a través de la palabra que el andén estaba vacío. Una rendija de rabia por donde comenzar a moverse, una voz que dijera por ellos «un poco más», «una vez más». ¿Dónde el dueño de la esperanza? ¿Dónde? Como cuando las manos, al final de la pared, preguntaban por el cuerpo raídamente abrigado.

Una voz, a la décima hora de la espera, cuando ya nadie podía cambiarle el nombre al tiempo, que viniese de cerca, de esa penumbra blanda por la que siempre supieron andar, una voz diferente a la que en cualquier momento podía salir de los hocicos metálicos y sin embargo no salía. Bastaba con verlos para conocerles las palabras, nunca habían sido otras y era suficiente treparse a las molduras, recorrer los bordes de los espejos, asomarse al frío de la ciudad a la cual ya se habían acostumbrado a no odiar, para escuchar el breve monólogo de la orden deslizándose por esa otra red de nudos invisibles para ellos, creados inalcanzables para ellos, para hacerles saber el final del simulacro de la sonrisa, cuando ya era tarde para cambiarle el nombre a la mentira.

Pero la voz, ninguna vino, donde subirse como el niño al camión de juguete; y se miraban con vergüenza, con esa dolorosa forma del odio que, igual que todo en ellos, no conocía a dónde ir y entonces se les quedaba pegado a sus propias caras emparejándoles las miradas. Vergüenza del niño tan recién lavado, de haber creído tan en público, a la vista de tanto espejo ajeno, vergüenza de haber imaginado un egoísmo a defender y una casualidad que los volviera distantes. Distantes, si estaban casi tocándose las nalgas y guardando entre las pantorrillas sus bultos. Distantes, si habían sido rodeados por la misma descascarada caoba.

¿Quién les había confundido el viaje? ¿Quién les había susurrado la tentación de la huida? Vergüenza de adulto sorprendido en inocencia, ellos que conocían el canto agrio del final de la pared, el canto áspero de la ochaba y el cansancio, ellos que conocían la oscuridad del tacto habían sido enfrentados para la vergüenza de saber que la pregunta «quién» les rondaba la impotencia.

Hasta que se hizo de noche y las primeras luces de la ciudad se acercaron a la estación, sin tocarla para marcarle el límite de la sombra, el comienzo de la no existencia, de la nunca existencia. Fue entonces que él a tientas los insitó: algunos de entre ellos tocaron los espejos y bordearon los perfiles de las mujeres dobles, bocas insuficientes, cuellos demasiado empañados para la noche fría; buscaron donde hundir los dedos, una grieta de piel, pero recorrieron la lisura exasperante de lo hermético, la redondez plana de un pecho que no ahuecaba sus palmas. Exasperados y a oscuras, algo de bestia les cruzaría el rostro y era mejor no ver.

Ni oír si les dijeran, ni entender eso que llegaría tarde, con los niños deshechos por el sueño y el bulto-equipaje por almohada, ni comprender la voz imperativa del hocico, el lenguaje de adivinanza y alerta, de semientendimiento y sin embargo preciso para hacerles saber que allí, en el galpón dorado, tampoco podían quedarse.

Fue un error —podrán decirles—, no hay tren. Andando y sin ruido.

—Así podrán decirnos, es mejor no escuchar —dijeron entre ellos.

Rompieron el silencio de a poco, preguntándose por la historia en común, por el tiempo en común que les había pasado dentro de esa ciudad, esquivando con cuidado la lastimadura, tratando de ser hombres a fuerza de contraste con el dolor, con el arrepentimiento, con las cabezas rubias que nunca les permitieron acariciar, porque tal vez nunca las hubo más allá del cuerpo sorprendido. Hablaron como si el niño le hubiera prestado el camión a otro niño.

A medida, lentamente, que nadie miraba con recelo abrir el paquete de pan y comer sin compartir la fruta, pero haciendo pasar las botellas de vino, vaciándolas como en cualquier día domingo en las piezas, la historia se hacía vieja, tomaba ese encanto que da escuchar un cuento sabido de memoria. Cuando ya nadie esperaba, pudieron decirse por qué estaban allí, hablar de esa coincidencia que horas antes habían querido llamar casualidad.

Sus caras también conocidas, que sin mirarse se hacían idénticas y había que romper contra los espejos para abrirles la grieta, para darles la forma y la medida de sus tactos; la definitiva apariencia con la que enfrentarían el final de la espera.

Ya no importaba saber a qué hora vendría la voz a empujarlos, con las puertas cerradas, contra ellos mismos, hacia el túnel de la oscuridad; pero vendrían.

Ellos que vaciaban las botellas los domingos, que conocieron la fiesta del grito y del golpe, de partos entre lágrimas de asombro y

maldiciones, habían simulado el color favorito de la ciudad, habían intentado el camuflaje y la resignación, la obediencia y hasta el miedo. Ellos habían creído y ahora estaban allí.

Y no fue necesario decir basta.

Monstruos de algo debían de ser para saberse acostumbrados al escondite y a la orden, dueños de algún error grave o culpa vieja o por último de alguna fealdad serían para estar todos juntos y rodeados de dorados ajenos en esta pieza enorme y alta como jamás antes la hubo. Tal vez la última, pero tampoco ya importaba el orden.

El tren no había llegado y allí donde estaban no era una sala de espera, galpón brilloso, lustroso como el cuidado de sus ropas. Vendrían a sacarlos de esta pieza, justo ahora que era como un domingo, cuando empezaban a sentir borde de vidrio entre sus dedos y la anécdota de la ciudad crecía calentándolos y la cabeza rubia también los calentaba, de otro modo, entre hombres que ya se confesaron.

Llegarían con la voz también filosa y cortante como el borde de las botellas rotas a carcajadas por el chiste que sólo ellos iban a festejar. Como los bordes de los espejos quebrados que ya no los duplicaban, que ya no podían devolverles esa sombra cruzándoles el rostro, sino grabarla, agrietarla, hundirla en la piel así como en la memoria.

CRISTINA GRISOLIA

República Argentina, 37, 2.º, 2.ª
BARCELONA-23

EDWARD BLAQUIERE: AGENTE DE LIBERALISMO (1779-1832)

La conexión de Jeremy Bentham con España, Portugal y Latinoamérica está siendo investigada en este momento como parte de un proyecto sobre Bentham realizado en el University College de Londres. Las muchas cartas que Bentham recibió del mundo ibérico, así como sus cartas de contestación, van a ser ahora publicadas. Uno de sus más prolíficos corresponsales era Edward Blaquiere, cuyas cartas se hallan entre las más interesantes y fáciles de leer, aumentado su interés por el hecho de ser un autor casi desconocido tanto entre los estudiosos de Bentham como entre los historiadores. A través del análisis de su correspondencia y de la escasa información biográfica que ha sido posible reunir puede darse vida a esta figura, y a su través iluminar ciertas de las preocupaciones de su época.

La familia Blaquiere era de origen hugonote, establecida en el norte de Irlanda. El padre de Eduardo era un oficial de la Armada inglesa, y éste al ser el hijo segundo no fue raro que se enrolara en la Marina Real. El comienzo de su carrera lo pasó en el Mediterráneo, escena de intensa actividad durante las guerras Revolucionaria y Napoleónica. Sin embargo, aparte de pelear, cuando Blaquiere estuvo encargado de la biblioteca de los acuartelamientos, en Gibraltar, encontró tiempo para estudiar. Al igual que otros oficiales en 1814-1815, cuando la paz fue restaurada no pudo seguir en su profesión y encontró dificultades para conseguir trabajo en la vida civil. Parece que, a diferencia de muchos, poseía medios privados, y la ventaja de una capacidad probada como autor, corresponsal y lingüista. El estaba firmemente empeñado en la difusión del Liberalismo, lo cual para él significaba gobierno constitucional, libertad de expresión y prensa e independencia nacional. Blaquiere prestó su pluma y espada a este fin en muchos lugares, dedicándole todo su tiempo, energía y entusiasmo desde 1818 hasta su muerte en 1832.

Su correspondencia a través de este período muestra su compromiso con todos los movimientos liberales y radicales en Ingla-

terra, Francia, España, Portugal, Grecia y varios países de Latinoamérica. Parece que él murió luchando por la causa del liberalismo durante un viaje a las Azores en 1832, como miembro de la expedición de Mendizábal para restaurar una monarquía constitucional en Portugal. Los contemporáneos de Blaquiere, Jeremy Bentham y el discípulo de este último, John Bowring, se refieren a él con opiniones favorables (1). Bentham en una carta a Etienne Dumont (2), quien tradujo y editó algunos trabajos suyos, lo describe como un caballero de origen noble, con conocimientos, fervores y sentimientos liberales (3); Bowring lo describe como un «apóstol errante del Benthamismo» (4). Sin embargo, un historiador contemporáneo, el profesor Douglas Dakin, ha descrito a Blaquiere como «un inquieto internacional» (5).

Una imagen completa de este hombre y de sus actividades no puede resultar de una de estas descripciones, ni siquiera de todas ellas combinadas, ni tampoco de los conocimientos sobre los que éstas se basaban; es necesario dejar al hombre hablar por sí mismo en su correspondencia para que surja esa imagen.

La correspondencia revela que era un hombre activo y dedicado, hasta el punto de ser impaciente, pero era también cordial y persuasivo. Su conocimiento de varios idiomas europeos, sus muchos contactos en el Mediterráneo y su facilidad para escribir hacen de él «el *empresario* ideal del liberalismo». Blaquiere, un amigo de Bentham, un defensor de los liberales españoles, un helenista, que murió por la causa del constitucionalismo en Portugal, es de esta forma un ejemplo sobresaliente de los ingleses liberales del comienzo del siglo XIX.

1. COMIENZOS DE SU VIDA

Jeremy Bentham, cuando describió a Blaquiere como un hombre de noble origen, mostraba una conciencia de clase que él estaría muy lejos de admitir. De hecho, la afirmación de Blaquiere sobre su origen noble, es dudosa (6). El nació de padres de clase media

(1) Bowring, sir John (1792-1872): Lingüista y viajante. Editor de las *Obras completas* de Bentham, 1844.

(2) Dumont, Pierre Etienne Louis (1759-1829): Escritor suizo, político y hombre de Estado. Editor de las traducciones de las *Obras completas* de Bentham.

(3) Manuscritos de Dumont (Ginebra), 33 v. ff. 16-22. J. Bentham a Dumont, 27 de noviembre-16 de diciembre de 1820.

(4) Bowring, ed.: *Trabajos*, vol. X, p. 474.

(5) Douglas Dakin: *La lucha griega por la independencia* (Londres, 1973), p. 107.

(6) El árbol genealógico de la familia Blaquiere puede encontrarse en los archivos de la Sociedad Huguenot, situada en «University College», Londres.

alta, cerca de Moneymore, una pequeña ciudad del condado de Londonderry, en 1779. Su padre era entonces un teniente general de media paga en el ejército británico y parece, según los escasos informes con que contamos, que era pariente de Lord John de Blaquiere, quien a pesar de haber sido nombrado baronet en 1774 no fue ascendido a la nobleza hasta 1800. Estos son todos los posibles lazos de Blaquiere con la nobleza. De nuevo, debido a la falta de evidencias, no es posible decir dónde y cómo recibió su educación: sin embargo, puede asumirse por su última correspondencia y trabajos, que tuvo muy buena educación, y fue de esta manera estimulado para enriquecer su activa mente.

El ser el hijo de un oficial del ejército británico no fue raro que se enrolara en la marina. Los registros navales señalan que entró como teniente —sargento en el buque enseña «Britannia» el 12 de julio de 1794—. Después de haber cumplido su tiempo de servicio en esta categoría en varios barcos, solicitó certificado de aprobado del tribunal de la Marina el 30 de septiembre de 1800, siendo ascendido a teniente el 20 de julio de 1801 (7). Como oficial, su inconfundible firma aparece en órdenes de castigo y en listas de compras (8).

En una carta escrita a bordo del barco «Utile», atracado en North-Yarmouth en 1813, y dirigida a Jeremy Bentham, se nos dice que después de leer una recensión sobre los «traités de legislation» de Dumont (que estaba basado en el trabajo de Bentham), en la *Edinburg Review* de 1805, él se compró y leyó el libro (9). En aquel momento (1805-06) estaba destinado en Gibraltar y dice que él «se dedicó libremente... al estudio» (10). Su descripción del trabajo de Bentham suena al principio aduladora, pero cuando uno lee sus cartas y trabajos posteriores y ve su propia honestidad y entusiasmo se desmiente toda posible adulación (11).

En una carta dice:

> Usted probablemente se sentirá satisfecho de saber el efecto que el libro *(Traités de législation)* me produjo al comienzo; yo siempre había considerado las leyes como algo envuelto en tal complejidad; que me pareció sin sentido intentar entrar en el estudio de una ciencia tan aparentemente obtusa, y más allá de las capacidades normales, pero la palabra legislación contiene un

---

(7) *P. R. O. Adm.* 107, 24, núms. 688, 689, 670.

(8) La forma de escribir de Blaquiere es una de las muchas características interesantes de su personalidad, es inconfundible en su estilo y en su poca semejanza a las caligrafías de la época. Es también muy clara y fácil de leer.

(9) Los originales de esta carta no han sobrevivido: una copia puede encontrarse en los *Trabajos* de Bowring.

(10) *Ibid.*

(11) *Ibid.*

irresistible encanto, y en cuanto vi la forma sencilla y llana en que usted enseña a los hombres a gobernar, todo mi pensamiento experimentó un nuevo impulso... Quizá esto suene a elogio, pero créame, señor, es el lenguaje de mi corazón... Ansioso de tener más escritos suyos, estoy haciendo continuas búsquedas.

Al mismo tiempo que se familiarizaba con los trabajos de Bentham en los años 1805-13, Blaquiere estaba escribiendo un libro suyo titulado *Cartas desde el Mediterráneo* (Letters from the Mediterranean), el cual fue publicado en Londres en 1813 (12). Es un estudio político-topográfico y cultural de Sicilia, Nápoles y Trípoli, lugares en donde él estuvo destinado durante aquellos años. Hay unas líneas en el prefacio de su libro que son importantes para el entendimiento del mismo (13):

Aunque es extremadamente arriesgado en este tiempo intentar una nueva opinión sobre temas políticos, estoy inclinado a pensar que nuestro país debe sus medidas más y más enérgicas fundamentalmente a la libertad liberal de discusión sobre estos y varios otros temas.

La descripción de los lugares que él visitó, aunque no es inexacta y es ciertamente muy completa, está muy condicionada por sus propias ideas de «Libertad Liberal» (Liberal freedom) así como por su educación y sus orígenes ingleses. Desde sus tempranos días, esto es lo que Blaquiere trató de procurar con todo el entusiasmo que era tan característico de él.

2. ESPAÑA

El estaba particularmente ansioso de conseguir que la libertad de discusión y de prensa existiera en los países mediterráneos que conocía. Fue esta idea la que le hizo entrar en contacto con el poeta y periodista español José Joaquín de Mora (14). La amistad de Blaquiere con Mora comenzó en 1820. En mayo de ese año, zarpó desde Southampton a una España, que estaba todavía en medio de

---

(12) *Las cartas del Mediterráneo*. E. Blaquiere (Londres, 1813).

(13) *Ibid*.

(14) *Mora, José Joaquín de: Poeta y autor español nacido en 1784. Editor del periódico* radical *El constitucional*, que fue publicado en Madrid. Fue encarcelado en diciembre de 1820 por traición y sedición, pero lo liberaron en 1821 debido a una insuficiencia de evidencias. Tuvo una correspondencia frecuente con Bentham e hizo traducciones españolas de algunos de sus trabajos. Viajó a Latinoamérica y fue en buena medida responsable por la *Constitución de 1928 de Chile*.

una revolución constitucional. Puede conjeturarse que él conocía algo de la situación porque había pasado durante su servicio naval algún tiempo en el Mediterráneo, y además el idioma no le era desconocido.

Es posible, a través de su frecuente correspondencia con Jeremy Bentham, en aquellos primeros días de la revolución española, proporcionar una descripción notablemente exacta de cuáles fueron sus movimientos y opiniones acerca de lo que estaba ocurriendo en España y en Europa en general (15). La impresión predominante que uno tiene leyendo estas cartas es de un gran entusiasmo por la nueva constitución española, por la totalidad de la atmósfera de cambio y liberalización y la firme creencia en la nueva España del futuro. Blaquiere parece reflejar en su euforia aquella de muchos españoles. El describe a los nuevos diputados como «hombres de integridad y amantes de la libertad» (16). Sin embargo, él no es irrealista sobre el futuro y urge a Bentham a que ofrezca sus servicios a las Cortes para consolidar legalmente las conquistas conseguidas por la revolución (17). Por esta misma razón, él hace lo posible para que los trabajos de Bentham sean traducidos al español, y para entablar él mismo relación con los ministros y políticos influyentes. Entrega copias de periódicos radicales y de panfletos ingleses, tales como *Black Dwarf* (Enano Negro) de Wooler y *Republican* (Republicano) de Carlile, a Mora y a otros editores.

La diseminación de la literatura radical fue muy importante para Blaquiere como parte del curso general del liberalismo en Europa. Esto puede verse claramente en la correspondencia que él mantiene con Dumont durante los años 1821 y 1822 (18). Su interés es todavía mayor tras el arresto de Mora y va más allá de este asunto (19), llevándole a desarrollar esquemas aún más amplios. Así dice, en una carta a Dumont, que espera establecer una «oficina de correspondencia» (20), que incluya toda Europa. El imagina esta oficina como un centro de distribución e información de los periódicos, panfletos, revistas y cartas de tantos países europeos como fuera posible. Que-

---

(15) *British Library Additional Manuscripts*, vol. 33, 545, folios 417, 418, 419 (después referido como *B. L. Add. Mss)*. Blaquiere a Bentham, 20 de mayo de 1820 y 6 de junio de 1820.

University College Manuscripts (después referido como *V. G. Mass.* Box XIII, 6-9, 123-124). Blaquiere a Bentham, julio de 1920 y 12 de agosto de 1820.

(16) *B. L. Add. Mss.* 33, 545, f. 416.

(17) *B. L. Add. Mss.* 35, 545, f. 417. Bentham envió una proposición de codificación a las Cortes españólas, la cual fue pedida por ellos.

(18) *Manuscritos de Dumont*, Archivos Nacionales, Ginebra 33-V/I, 175-176. Blaquiere a Dumont, febrero de 1827.

(19) *B. L. Add. Mss* 33, 545, ff. 485-486. Mora a Blaquiere, 1 de febrero de 1822.

(20) *Dumont Mass.* 74, ff. 83-88. Blaquiere a Dumont, febrero de 1822.

ría que fuera un medio de coordinar el trabajo de sociedades correspondientes. En resumen, habría de ser un «motor» del liberalismo europeo. No hay evidencia que pruebe que se estableciera una asociación formal con unas oficinas permanentes, pero a través de la correspondencia con Dumont, Mora, Bentham y a través de sus alusiones a la correspondencia de otros puede verse que sí hubo un constante intercambio de noticias y material escrito. Blaquiere parece haber estado bien preparado para actuar de intermediario entre hombres de diferentes países, no sólo por su facilidad con los idiomas, sino también por su carácter emprendedor y su entusiasmo contagioso. El adoptaba con facilidad un tono familiar con otros, lo cual puede verse en sus cartas a Mora y Dumont, incluso se dirigió a Bentham con «Mi querido Jim» (21). Este tono amistoso y su conocimiento obvio de muchos aspectos de la escena política le capacitaban para adaptar sus opiniones y tácticas según los hombres y las situaciones.

Este último punto es especialmente cierto en relación con su propia evaluación de la recepción dada en España a la obra de Bentham. Desde hace tiempo ha sido claro para los estudiosos de Bentham que éste tenía una opinión exagerada del valor de su trabajo como fuente de reforma e inspiración; y que él, poco a poco, fue perdiendo contacto con la realidad. Este punto de vista recibe confirmación de la pluma de Blaquiere, en una carta a Dumont, escrita desde Calais (22). Esta carta expresa opiniones más críticas de Bentham que las que a veces se le dirigían y, por lo tanto, merece la pena reproducirla (23):

«Para ser más explícito yo tenía que haber recibido hace tres meses las copias de seis cartas dirigidas a los Ministros españoles, sobre las leyes liberticidas aprobadas mientras las Cortes estaban reunidas... (24). Estas tenían que haber sido enviadas con las señas, pero yo jamás las he visto, así que consecuentemente todas mis operaciones han sido suspendidas. He decidido ahora ir a la ciudad (ie. Londres) para aclarar las cosas, de tal forma que consigamos un sistema de mejor método y más rapidez en nuestras empresas para el avance de la civilización.

Entre otras cosas estate seguro que no dejaré de reprochar en gran medida a nuestro gran hombre (ie. Bentham) sobre su conducta relativa al Código de Ginebra; y entre nosotros, yo no me asombraría

---

(21) U. C. Box XIII, f. 6.

(22) *Dumont Mass.* 74, ff. 89-90. Blaquiere a Dumont, 25 de febrero de 1822.

(23) *Ibid.* (la puntuación es de Blaquiere).

(24) Esta es una referencia al trabajo de Bentham *Cuatro cartas a la Nación Española sobre la libertad de prensa y discusión pública* (Londres, julio de 1821).

si por fin se encaminara a lograr que esto sea perfecto (25), más que perseverar en lo que me temo que sea un intento inútil de propagar sus principios en España, en donde hay ideas tan tenaces y tanto orgullo, que si un ángel descendiese del paraíso no por ello se le soportaría que legislase.»

Blaquiere habla con conocimiento de primera mano sobre España, lo cual es evidente no sólo a través de su correspondencia sino también a través de su trabajo, *Una historia de la revolución española* (26). A pesar de estar bien informado y bien escrito, el trabajo presenta cierta tendencia hacia un excesivo entusiasmo y simplificación. Incluso en algunas ocasiones parece encerrar una falta de conocimiento de las diferencias básicas entre España e Inglaterra y la necesidad de adaptar las ideas e instituciones. Blanco White (27), al revisar el trabajo de Blaquiere hace una crítica equilibrada y completa de éste; habiendo nacido en España y siendo un crítico experimentado, estaba cualificado para hacerla (28).

> Mr. Blaquiere parece muy optimista respecto de un inmediato y rápido éxito de los españoles en establecer una constitución libre y acordada. Nosotros somos optimistas de una forma diferente, anticipando su éxito final, pero de ninguna forma inmediato; por el contrario, nos parece claro, dados los actuales elementos inflamables en España, que los amantes de la libertad deben preparar su fortaleza para escuchar acontecimientos más desastrosos, y aun así mantener su esperanza, pese a todo. Sobre la multitud viviente de escritores hasta ahora desconocidos que, según Mr. Blaquiere, están avanzando rápidamente hacia las cimas de la inmortalidad, no hemos sido capaces de obtener ninguna información precisa, pero sospechamos fuertemente que sus méritos han sido magnificados en grado sumo por la buena naturaleza de Mr. Blaquiere y por su inclinación a la admiración entusiástica.

A pesar de su crítica Blanco White termina su comentario con una nota positiva, en alabanza de la honestidad de Blaquiere sobre el difícil tema del apoyo a José Bonaparte.

---

(25) Esta es una referencia a los esfuerzos de Dumont para poner en práctica la reforma de la ley Criminal Suiza de acuerdo con los principios del Código Penal de Bentham. Esto fue, en parte, adoptado en 1823.

(26) E. Blaquiere: *Una historia de la revolución española* (Londres, 1822).

(27) Blanco White, José María (1775-1841): Nacido en España de tronco irlandés, fue sacerdote, pero dejó la Iglesia cuando la ocupación napoleónica. Vino a Inglaterra en 1810, fue a Oxford, y más tarde tomó parte en los círculos literarios y políticos que se reunían en la casa de Holanda. Su gran dominio del español, inglés y francés, y su valor literario le hicieron ganar pronto una reputación alta como periodista, autor y crítico literario.

(28) *La nueva revista mensual*, vol. 6, pp. 463-64, octubre de 1822. (B. L., pp. 43-68.)

> En justicia a Mr. Blaquiere no podemos dejar de mencionar su gran franqueza respecto de los afrancesados o aquellos que aceptan el gobierno de José Bonaparte, una clase de españoles que abarca mucho de lo que es culto y respetable en España (29).

Uno, por tanto, tiene la impresión de que a pesar de las inexactitudes debidas a un excesivo entusiasmo, Blaquiere se había establecido como un liberal y comentarista político, ganando el respeto de la gente de otro país. Parece claro que él no fue capaz de ni quiso abandonar la convicción de que el gobierno constitucional era la solución para todos los problemas turbulentos que ocurrían en los Estados mediterráneos en aquel momento. Sin embargo, él es consciente de que la euforia de la revolución no puede durar siempre, y en una carta a Dumont, más tarde, en 1822, el tono es diferente del de su libro (30). El dice que la situación actual en España puede compararse desfavorablemente con la de Portugal.

> Ellas (las Cortes portuguesas) han enseñado algunas lecciones útiles a la vieja aristocracia. Siento mucho no poder decir lo mismo de sus parientes en España. Bowring, quien ha estado durante algún tiempo en Madrid, da una versión muy diferente del sistema en España. El dice que una buena parte del entusiasmo de los primeros días de la revolución ha desaparecido, y esto, unido a la desastrosa situación financiera, amenaza toda suerte de males.

Su atención se dirige entonces a Italia, donde sociedades revolucionarias opuestas al dominio austríaco iban incrementando su fuerza. La situación parecía prometer desembocar en un gobierno liberal nacional. Esta era exactamente la clase de situación que Blaquiere encontraba irresistible, la clase de crisis a la que quería dedicar generosamente su tiempo y energía. Es obvio, según lo que él dice a Dumont, que poseía noticias de primera mano sobre la situación italiana proporcionadas por exiliados en París (31).

> Debo decir que me siento profundamente interesado en este tema, y estoy haciendo todo lo que puedo para promocionar los puntos de vista de estos exiliados, a quienes deseo ver retornados a su país.

Sin embargo, no es tan irrealista como para no darse cuenta de cuál es en ese momento el talón de Aquiles del liberalismo mediterrá-

---

(29) Los afrancesados eran un grupo de españoles que apoyaban el Gobierno de José Bonaparte, y se escaparon a Francia en 1814. Volvieron más tarde para formar un grupo político moderado en el Gobierno constitucional de Fernando VII.

(30) *Dumont Mss.*, 33/I. ff. 173-174. Blaquiere to Dumont, 19 de septiembre de 1822.

(31) *Ibid.*

neo —la falta de cooperación entre grupos revolucionarios y liberales, entre intelectuales y soldados.

> Como, sin embargo, prevalece una gran diversidad de opiniones respecto del mejor modo de reconciliar materiales discordantes, y como hasta que esto sea conocido por los líderes de los *whigs* liberales en Inglaterra (32). Estos no podrán cooperar tan efectivamente como les sería posible en otro caso; sería muy deseable obtener una cuantas ideas de vuestro amigo el profesor Pictet sobre los medios más probables de efectuar primero y preservar después la independencia de la península... Prometo presentarlas ante las mejores cabezas de Inglaterra.

Tan sólo en unos pocos párrafos de esa carta específica, el interés de Blaquiere por España, Italia y Portugal, y su conocimiento de lo que en esos países está ocurriendo, quedan claros la condición necesaria, desde el punto de vista de Blaquiere, para la victoria del liberalismo en esos países era la independencia tanto respecto de los poderes de la Santa Alianza como del absolutismo de sus propios monarcas. Sin embargo, lo que de él destaca como un tipo especial de liberal es su creencia de que los hombres de estado ingleses pueden y son capaces de hacer mucho para traer esa independencia, y en su creencia de que alguien (en este caso Pictet, en otros Bentham) deberá proporcionar un marco teórico para un gobierno: la lucha armada habría de ser nada más que un medio para este fin (33).

3. GRECIA

Con la vuelta del absolutismo en España bajo Fernando VII, 1822-1823, la causa del liberalismo sufrió un severo golpe. La lucha griega se convirtió ahora en el objeto del espíritu caballeresco de Blaquiere; en esta causa él actuó como autor, corresponsal, soldado y recaudador de fondos. En este contexto es en el que el profesor Dakin se refiere a él como un «inquieto internacional», y es impresionante descubrir lo que él dijo e hizo por la causa de la Independencia Griega. Sus actividades han sido ampliamente documentadas por William St. Blair y Douglas Dakin (34), pero ellos, sin embargo, no

---

(32) Esto parece referirse a aquellos Whigs que se reunían regularmente en la casa de lord Holland, en Kensington. Holland House (La Casa de Holanda) era un famoso sitio de encuentro para las figuras literarias y políticas, tanto inglesas como extranjeras, con simpatías liberales. Muchos de ellos escribieron a lord Holland; Blaquiere fue uno. Estos papeles están en la Biblioteca Británica.

(33) Esto es probablemente una referencia a Augusto Pictet, el cual fue profesor de Filosofía en Ginebra. El fue un amigo y consejero de Dumont.

(34) Ver Douglas Kain: *La lucha griega por la independencia* (Londres, 1973). W. St. Clair: *Aquella Grecia pudo ser libre, un estudio de los helenistas.* (OUP, 1977.)

utilizan la correspondencia con Bentham y Dumont. Las cartas que subsisten sobre Grecia, escritas entre 1822 y 1827, tienen valor no sólo como un documento actual del curso de la guerra, sino también como un informe personal y social.

En la colección Bentham, del University College en Londres, hay cinco cartas escritas desde Grecia por Blaquiere (35). Hay un cambio muy claro en el contenido de las cartas a Bentham conforme pasa el tiempo. En las dos primeras, Blaquiere habla de la favorable acogida dada en Atenas a la obra de Bentham *Observaciones sobre la constitución Griega: una oferta de propuestas de codificación.* El muestra a Bentham un cuadro general de la situación política y militar en Grecia, y se manifiesta en buena medida como el «apóstol ambulante del benthamismo» de los primeros tiempos en España. No pasó, sin embargo, mucho tiempo antes de que él se comprometiera más con temas inmediatos y estuviese menos dedicado a la contribución de Bentham. Hay una indicación también, en una carta a Dumont, de que su correspondencia con Bentham estaba siendo menos regular (36).

> Aunque he dicho mucho del filósofo de Q. S. P. (37), nosotros no nos escribimos, pero tengo razones para pensar que él está bastante bien, y tan activo como siempre.

Como los acontecimientos confirmaron, Blaquiere no necesitó el consejo de Bentham sobre cómo proceder en la crisis griega; los papeles de recaudador de fondos y de encargado de reclutamiento habían ya sido asumidos por él. Sus propios trabajos sobre Grecia (38) y los comentarios sobre él de compañeros helenófilos, son prueba de sus poderes de persuasión y acción. La historia de la guerra griega es sórdida y debe ser señalado que Blaquiere, así como otros, engañaron a la gente en cuanto a apoyo a griegos que eran poco más que bandoleros. Realmente no tenían nada que ver con los antiguos griegos, cuya civilización, muchos europeos educados del siglo XIX, querían ver revivir. Los informes de Blaquiere al Comité Griego de Londres y su comportamiento mientras dirigía a los orlandos y huriettis por Londres para conseguir préstamos de las finanzas inglesas eran francamente engañosos. Sería natural a causa de esto acusarlo de charlatán. Sin embargo, hay que comprender que él estaba absolutamente convencido de la bondad de la causa y estaba

---

(35) *V. C. Mss.* Box XII, ff. 104, 123, 126, 215, 217.

(36) *Dumont Mss.* 74, ff. 93-94. Blaquiere to Dumont, 19 de septiembre de 1927.

(37) Q. S. P. se refiere a Queens Square Place, Westminster, donde Bentham residía.

(38) *Informe sobre el estado presente de la Confederación griega* (Londres, 1823). *Grecia y sus peticiones* (Londres, 1826).

condicionado por la sociedad. Aunque fue poco escrupuloso en su comportamiento en Londres, sin embargo las relaciones con el gobierno provisional griego fueron honestas. Este último fue desordenado y rapaz, y como resultado, el dinero inglés conseguido fue retenido y no fue posible usarlo. En junio de 1824 Blaquiere se esforzó en intentar mejorar la situación preparando un presupuesto militar, planeando el pago del interés del préstamo y, finalmente, en obtener el pago del dinero para operaciones navales y militares. Sería cierto decir que su entusiasmo y determinación se inclinó hacia la deshonestidad en el asunto griego, al menos cuando se leen los informes sobre los acontecimientos. Los historiadores de este tema incluso llegan a dar a entender que él fue fundamentalmente responsable por la fatal especulación de las finanzas y el colapso causado por el préstamo griego. Al mismo tiempo, si se tiene en cuenta su propia correspondencia (y ésta debe dar una imagen honesta de como él se sentía), él estaba haciendo cuanto podía a favor de una causa justa. Desde luego no hay ninguna indicación de que él ganara nada de ello, y él contribuyó en tiempo y energía más que la mayoría de sus colegas.

Cuando la lucha militar estaba llegando a su fin, y el vínculo de un enemigo común no era ya suficiente para mantener unidas las fracciones rivales griegas, Blaquiere asume la tarea de razonar con ellos e incluso reconciliarlos suficientemente para evitar una guerra civil. Su sentido de indignación ante la falta de organización y la mala utilización del dinero por parte de los griegos es algo que resalta mucho en su correspondencia con Bentham y Dumont (39). Pero aun así, sobre todo, él estaba preocupado con el futuro de Grecia y de su gente. El escribe sobre el terrible sufrimiento, la pobreza y el terrible daño causado por la ignorancia. En un intento de remediar esto, chicos griegos son enviados a Bentham para ser educados, y Blaquiere pide a Dumont que reciba a varios en Ginebra por la misma razón (40). En este sentido, él comparte los intereses filantrópicos y militares de otros helenófilos que consiguieron más fama que él, por ejemplo el general Thomas Gordon y lord Cochrane.

Su preocupación e indignación son también fuertemente expresados en relación con Portugal. El descubrimiento de una carta de Blaquiere a lord Holland en 1828, escrita a bordo de un barco cerca de Lisboa, ha sido excitante e interesante (41). Esto ocurre en el mo-

---

(39) E. g. B. L. Add. Mass, ff. 19-20, Blaquiere a Bentham, 12 de octubre de 1824.

(40) *Dumont Mss.* 74, 93-94. Blaquiere a Dumont, 19 de septiembre de 1827.

(41) La colección Holland de manuscritos. B. L. Add. Mss. 51. 633, ff 118-121. Blaquiere a Lord Holland, junio, 1828.

mento en que su correspondencia con otros cesa, y uno se queda con dudas acerca de sus movimientos. La carta dice muy poco sobre sí mismo: «Una circunstancia accidental me ha traído a este puerto...» Pero ella dice mucho sobre lo que él vio y cómo se sintió en relación a ello. El habla sobre la sistemática persecución de los liberales que tuvo lugar con la vuelta a la monarquía absoluta bajo Don Miguel, y resulta particularmente afectado por el hecho de que mucha gente envuelta tenía relaciones estrechas con Inglaterra. A pesar de su actuación en Europa, los lazos con Inglaterra y con ideas inglesas fueron siempre más fuertes. La carta contiene varios comentarios sobre los movimientos diplomáticos hechos por Francia e Inglaterra en la crisis portuguesa de 1828: Francia dejó una fuerza naval para defender sus mercaderes y propiedad, Inglaterra no. Si parece extraño que un decidido partidario de movimientos revolucionarios muestre tal preocupación por la propiedad, debe ser tenido en cuenta que el emergente liberalismo de comienzos del siglo XIX —incluido el radicalismo benthamita— vio la seguridad en la propiedad como un elemento crucial en una sociedad libre. Esto era una marca de ley del liberalismo inglés, donde la protección legal de los derechos individuales era muy importante; en muchos aspectos este punto de vista era contrario a lo defendido por los radicales de los países Mediterráneos. En España, por ejemplo, los derechos de propiedad, especialmente aquellos encarnados en la Iglesia, eran vistos como una marca de división de clases, como un medio de opresión —lo opuesto al liberalismo—. Por esta razón, entre otras, el benthamismo no fue totalmente aceptable allí. Sobre la cuestión de Gobierno, Blaquiere expresa su firme creencia en un gobierno liberal constitucional bajo Don Pedro, esto es, totalmente libre de influencia externa.

> Parecería que con la influencia de las facciones serviles y con el apoyo del sacerdocio de Portugal y otros países, tan sólo un uso vigoroso de fuerza física por parte de Don Pedro puede conducir a un cambio favorable.

La mayor parte de la carta, sin embargo, está más relacionada con temas humanos y hay muchos comentarios personales sobre la situación de la gente implicada. No sólo lo que Blaquiere dice, sino la viveza de su estilo es lo que da al lector una imagen clara de lo que estaba sucediendo. La clase de imagen que él da resulta también ser un claro recuerdo de sus tendencias filantrópicas. El describe la desgracia de un oficial británico y de unos patriotas liberales portugueses, los cuales están detenidos en la misma prisión abarrotada

como si fueran criminales endurecidos. Cuando habla de los refugiados españoles es, sin embargo, cuando uno siente más la fuerza de su indignación y comprensión así como su apego a esta nación, apego que es compartido por lord Holland.

> Me refiero a los refugiados españoles aquí. Hay casi dos mil de estos desafortunados hombres, de todas las clases. Han sido capturados recientemente, y lanzados en barcos viejos al río, donde su situación presente puede ser mejor imaginada que descrita. Son mantenidos en un estado famélico, y algunos han muerto por falta de suficiente ropa que los libre de los efectos del tiempo.

Incluso todavía más, Blaquiere está decidido a no permanecer pasivo sino a demostrar preocupación e indignación.

> Espero que no sea necesario decir a su señoría que si yo puedo de alguna manera contribuir a la ayuda de estos hombres infelices, yo lo haré, en la convicción de que estaré actuando de acuerdo con los deseos de aquellos cuya opinión y aprobación son para mí el premio por cualquier servicio público que yo pueda ser llamado a desempeñar.

4. LATINOAMERICA

Debe haber sido la necesidad que Blaquiere tenía por seguir una causa valiosa (como ya se ha demostrado anteriormente) lo que le movió a admirar a los líderes aventureros y liberales de su tiempo. Esto le condujo inexorablemente a un más profundo compromiso con la que quizá fue la lucha más destacada por la Independencia en el siglo XIX, aquella de las colonias latinoamericanas en contra de España. No puede ser afirmado con certeza cuándo y a través de quién comienza la conexión con América Latina, pero uno puede deducir de la evidencia de la correspondencia que fue a través del general D'Evereux. D'Evereux era un nativo del Norte de Irlanda cuya familia era bien conocida y puede haber conocido a Blaquiere en su juventud. Habiendo sido exiliado por los británicos a causa de tomar parte en la rebelión de 1798, D'Evereux se fue a los Estados Unidos, y desde allí se enroló como mercenario para luchar en Chile. El es descrito como egoísta y poco escrupuloso, difícilmente la clase de persona que podía atraer a Blaquiere, si no hubiera sido por su amistad previa (42). Añadido a ello está el hecho de que D'Evereux era un confidente de Simón Bolívar. Bolívar era, incluso en ese momento,

(42) Ver *Memorias del General William Miller* (ed. John Miller, Londres, 1828). A. Hosbrouck, *Legionarios extranjeros en la liberación de Sudamérica* (New York, 1828).

bien conocido y reverenciado entre los liberales europeos como el defensor de la libertad y promotor desinteresado de la causa del pueblo. Era la clase de figura propicia para ganar la imaginación de Blaquiere.

El interés por Latinoamérica tenía otras dimensionas para Blaquiere, aparte de su correspondencia con D'Evereux o Bolívar. En una carta a D'Evereux recientemente localizada en Caracas (43), menciona su deseo de visitar Latinoamérica y su traducción del trabajo de Dauxion Lavasse sobre esa materia, que él dedicó a D'Evereux (44). El también menciona en una posdata de esa carta su conocimiento de Gual (45) y Tea (46), agentes de Bolívar en Londres. Su fracasado intento de conseguir un préstamo no frena a Blaquiere en seguir la causa de la libertad en la América Hispana. El reconoce ante D'Evereux que es difícil, y lo seguirá siendo, conseguir soporte financiero en Londres para el ejército de Bolívar; sin embargo, él está decidido a intentarlo. Escribe dos cartas a Bolívar con el mismo ánimo, en 1822 (47). En las dos él se muestra como un gran admirador de Bolívar, y quiere conectarlo con otros liberales en Europa, especialmente en Francia desde donde eran enviadas estas cartas.

Es obvio, por esta correspondencia, que Blaquiere estaba más interesado en la causa de la Independencia de Hispanoamérica y en temas relacionados con ello que simplemente en el atractivo de su amistad con Bolívar, un famoso hombre de estado. Parece haber discutido la situación con sus amistades y menciona los nombres de las personas que han viajado a Colombia (48). Un ejemplo de esto es el siguiente:

> Aquella de M. Texada, nativo de Santa Fe de Bogotá, este hombre respetable desde todos los puntos de vista, se ha mostrado

---

(43) Archivo de José Manuel Restrepo, Caracas, Blaquiere a D'Evereux, 1 diciembre, 1824. (Restrepo era un anticuario que fue Secretario del Interior bajo Bolívar.) Una copia de esta carta me la dio el Profesor Schwarz.

(44) Dauxion-Lavaesse (J. J.). Una descripción estadística, comercial y política de Venezuela, Trinidad, Margarita y Tobago..., con una introducción y una nota explicativa del editor. E. Blaquiere, vol. 8 (Londres, 1820).

(45) Gual, Dr. Pedro, un venezolano. Secretario de Relaciones Exteriores en Colombia, 1820-1828. Enviado como parte de una Delegación a Londres en 1824, para conseguir un préstamo de Inglaterra para el Gobierno colombiano.

(46) Tea, Francisco Antonio (1772-1822). Escritor y patriota colombiano. Ministro de Asuntos Exteriores bajo Bolívar. El fue nombrado para conseguir un préstamo de Inglaterra para Colombia, pero quedó personalmente envuelto en un escándalo financiero. El fue encarcelado por deudas en 1824, pero su liberación fue negociada por Gual con la ayuda de algunos Benthamistas.

(47) Correspondencia de hombres notables con el libertador. Memorias del General O'Leary, vol. III, pp. 281-285 (Caracas, 1881). Estas cartas se encuentran también en microfilme en la Biblioteca del University College (Londres).

(48) *Ibid.*, pp. 286-288.

siempre dispuesto a proporcionarme informaciones útiles sobre el estado de la cuestión entre la Madre Patria y estas, hasta ahora, colonias.

Está convencido aquí, como cuando editó el trabajo de Dauxion Lavasse, que el problema necesitaba como solución un marco legal y constitucional. Que él convenció a Bolívar de esto se prueba por las palabras de éste en una carta a Bentham (49).

> Mr. Edward Blaquiere ha tenido la bondad de mandarme, a través del Sr. Ravenga (50), una carta, en la cual él me recuerda el generoso afecto de usted hacia la libertad de Colombia. Este rasgo de Mr. Blaquiere ha despertado en mi mente una idea que había estado en ella en estado letárgico.

La idea era que él debía pedir a Bentham que preparara unos Códigos legislativos y constitucionales para que sirviesen de líneas maestras para establecer el Gobierno del nuevo estado de la Gran Colombia. Blaquiere y sus seguidores, entre Europa y el Nuevo Mundo, que su anonimato ha conducido a la gente a creer.

5. LA MUERTE DE BLAQUIERE. EVALUACION DE SU FIGURA

La correspondencia con Bolívar cesa después de 1822 y, aparte de una breve carta de Ravenga (51), relacionada con el préstamo, no hay evidencia de que el contacto directo fuera mantenido. Esto puede ser debido a que Bolívar se hizo cada vez más conservador, a medida que aumentaba su control sobre la presidencia e incluso prohibió que las obras de Bentham formaran parte del programa de la Universidad. Del lado de Blaquiere, sin embargo, parece más probable pensar que él estaba demasiado ocupado en Grecia entre 1823 y 1827 como para tener tiempo libre para los asuntos Latinoamericanos. La última evidencia escrita de las actividades de Blaquiere es la carta a Holland, desde Portugal, citada anteriormente. Se ha señalado que murió, pero hasta ahora esto no ha sido probado ni refutado por fuentes documentales. Bowring menciona brevemente que él se ahogó en ruta hacia las Azores como miembro de la expedición Mendizábal

(49) V. C. Mss. Boox, I. f. 3. S. Bolívar a J. B. 27 de septiembre de 1822.

(50) Revenga, José Rafael: Hombre de estado venezolano, honesto pero sin tacto y a causa de ello se ganó muchos enemigos. En 1824 fue nombrado como parte de la delegación encargado de conseguir un préstamo de Inglaterra. En 1825 trabajó como Secretario de Asuntos Exteriores de Colombia. En 1828 se fue a Santander exiliado.

(51) *Ibid.*

para establecer una monarquía constitucional en Portugal bajo Don Pedro (52). Parece entonces que después de 1828 él encuentra a Mendizábal en Londres, donde el último estaba recogiendo dinero para liberar a Portugal. Blaquiere estaba en ese momento sin «causa» y, con su conocimiento de primera mano de Portugal, fue natural que él quisiera formar parte de la expedición. Mendizábal no era sólo un verdadero cruzado y soldado, sino también una persona bien educada y dedicada, que, sin duda, desarrolló una relación con Blaquiere. Los dos habían pasado buena parte de sus vidas luchando por los movimientos de liberación en el Mediterráneo, los dos también estaban preocupados sobre el arreglo político que seguiría a una victoria armada. Mendizábal vio realizarse esto en España y Portugal, no así Blaquiere.

A pesar de la impresión que él da de ser un aventurero, Blaquiere fue siempre un realista y un pragmático. Esto fue obviamente lo que le atrajo a Bentham, él encontró en la filosofía utilitaria de Bentham sobre el mejoramiento legal, social y político, algo que dio base a sus ideales. Esto es el espíritu que Bentham expresa en el prefacio a la edición de 1776 de su *Fragmento de Gobierno* (53).

> Si para nosotros conocer los principios del elemento que respiramos tiene importancia y es útil, seguramente no es de menos importancia ni menos útil comprender los principios de estas leyes y esforzarnos en su mejora.

El mismo espíritu movió a John Stuart Mill al hacer la distinción entre libertad y progreso en abstracto, según los filósofos franceses, y en el sentido concreto en que los ingleses utilizaban estos conceptos: Mill escribió en 1872:

> No puedo pensar que sea bueno adoptar de los franceses esta forma de hablar —la de ser arrastrado por frases y de tratar abstracciones como si fuesen realidades que tienen una voluntad y que ejercen un poder activo. Hasta ahora el carácter del pensamiento inglés ha sido diferente; ha requerido proposiciones que

---

(52) Mendizábal Alvarez, Juan de (1790-1853). Político y liberal español. De origen judío. Colaboró con el General Riego en el período constitucional y fue exiliado con la vuelta de Fernando VII en 1823. Se refugió en Londres y luego montó una empresa comercial. Esto, unido a su dinero privado, fue usado para financiar una expedición para establecer una monarquía constitucional en Portugal en 1832. El volvió a España en 1835, donde como Primer Ministro, fue el instrumento para confiscar las tierras de la iglesia, que fueron usadas para financiar la deuda pública.

(53) Jeremy Bentham, *un fragmento sobre Gobierno: examinando lo que es deliberado, sobre el Gobierno en general, en la introducción a los comentarios de sir William Blackstone.* 80 Londres, impreso por T. Payne, P. Elmsly, E. Broke, 1776.

> expresen hechos precisos, no palabras vagas que tan sólo parecen tener un significado (54).

Esta distinción es la que marca el liberalismo de Blaquiere y, en cierta forma, resume su carrera. Su causa consistió siempre en ayudar a establecer la independencia y gobiernos liberales en los Estados Mediterráneos, y usó siempre precedentes ingleses como modelo, particularmente las ideas de Bentham.

Al mismo tiempo, a pesar de su admiración por los principios de Bentham, él era de una generación más joven, la cual estaba influida por experiencias diferentes. El había estado profundamente envuelto por la agitación militar, política e ideológica que siguió a la Revolución francesa y en la conquista napoleónica de Europa. Estos fenómenos habían servido en gran medida para estrechar las diferencias entre las diversas tendencias en la filosofía política europea y romper la polarización de la filosofía política inglesa y francesa. Los franceses estaban descubriendo que para conseguir libertades específicas ellos habían sacrificado la libertad básica del individuo frente al Estado, los ingleses estaban tratando de adaptar las leyes y la Constitución a los cambios ocasionados por la Revolución Industrial. Blaquiere fue testigo de todo esto y, en cierta forma, estuvo implicado en los cambios. Sobro todo, él tenía la firme convicción de que el futuro ofrecería buenas perspectivas si el liberalismo que era aceptable a todas las distintas posiciones de pensamiento se pudiera extender por Europa. Pero lo que hace más difícil definir el liberalismo del siglo XIX, en el caso de Blaquiere, son las opiniones que él expresó sobre determinadas materias, que parecen atípicas de su siglo. En la página 443 de su trabajo, sobre la revolución española, él discute el papel jugado por las mujeres en la sociedad española, y destaca su potencial político social si éste fuera mejorado por la educación y la emancipación.

> Cuando es inspirado por la educación, no hay ninguna parte en Europa en la cual las mujeres pudieran ejercer una influencia más saludable.

Sobre el tema de la religión en España (p. 474) evita la condenación usual del catolicismo sostenido por la mayor parte de los escritores ingleses, y se pronuncia muy fuertemente en favor de la tolerancia.

---

(54) *Las últimas cartas de John Stuart Mill,* 1849-1873. Ed. Mineka & Lindley (Univ. of Toronto, 1971). J. S. Mill to T. Smith, 28 de octubre de 1872. El Profesor Burns me hizo esta referencia.

> No reconozco límites a la tolerancia religiosa, excepto aquellos que puedan oponerse a ella a causa de la moralidad y la razón... El día en que los protestantes y los católicos se encuentren en el mismo templo para adorar a un Padre Común, en mi estimación, será el mayor triunfo obtenido por la humanidad.

Estas palabras le recuerdan a uno que Blaquiere nació en el Norte de Irlanda donde las diferencias religiosas habían sido desde hace tiempo una fuente de conflicto.

De muchas maneras Blaquiere tipifica a otros legionarios de su tiempo, los cuales dedicaron sus talentos —militares y técnicos—, al servicio de las nuevas naciones o de aquellos que en Europa estaban luchando en contra del absolutismo. En medio de este grupo de hombres están: Lord Cochrane, que luchó en Brasil, Chile y Grecia; Charles Napier, que luchó en Portugal y Grecia; Francis Hall, que fue soldado e ingeniero civil en Colombia y Ecuador, y William Miller, que luchó y viajó por Argentina, Perú y Bolivia. Todos ellos eran hombres educados y soldados profesionales, lo mismo que Blaquiere; sin embargo, como él no necesitaba hacer negocios o luchar para ganarse la vida, y además estaba más preocupado con ideas, no encaja bien en la misma categoría. El fue un apóstol del liberalismo, mejor todavía, un apóstol del liberalismo inglés.

En cierta forma él fue como los apóstoles del credo anglicano en la siguiente generación. Estos predicaron no sólo cristianismo sino las convenciones sociales y culturales inglesas que circundaban a éste.

El, como ellos, no se dio cuenta de que las ideas e instituciones inglesas no siempre podrían adaptarse, ni eran propicias para otros países, particularmente países Mediterráneos y Latinoamericanos. Una ilustración moderna puede servir para alcanzar este punto. En la Latinoamérica de hoy, el marxismo como filosofía política es visto como la solución a muchos problemas de gobierno y de la sociedad. El marxismo de Marx, sin embargo, nació de una sociedad recién industrializada para resolver las enfermedades de esa sociedad; el marxismo moderno de Latinoamérica es una adaptación del original para encajar en una sociedad preindustrial. Estas debilidades fundamentales del liberalismo europeo del diecinueve son claras vistas con perspectiva, pero no para Blaquiere. A pesar del fracaso de muchos de los movimientos de liberación en los que él estuvo envuelto, jamás se desmoralizó en relación con sus ideales básicos y pudo convencer a otros, incluso a un líder moderno, de su vitalidad.

El triunfo o fracaso de su causa no es ya un objeto de estudio, no fue nunca incluso de mayor importancia. Lo que es y será siempre

de importancia es que él, ha dejado constancia de sus pensamientos, ideas y actividades, lo cual ha debido reflejar también las de aquellos como él. En este sentido, él sirve como instrumento para dar vida a un período de la Historia europea. Todavía podría decirse más, a pesar de haber sido condicionado por la época en que vivió, sus escritos han seguido siendo valiosos e interesantes hasta hoy día. Eduard Blaquiere se ha asegurado, inconscientemente, un lugar para él en la historia, permitiendo que su pluma diera expresión no sólo a su personalidad, sino también para aclarar los conflictos ideológicos de su tiempo.

CLAIRE GOBLI

Traducción de María Jesús Rodríguez Viñas

BLAQUIERE, EDUARDO I. B. M. CATALOGO

Blaquiere, Eduardo: Ver Dauxion-Lavaisse, J. J.

Una descripción estadística, comercial y política de Venezuela, Trinidad, Margarita y Tobago... Con una introducción y notas explicativas del autor (iie. E. Blaquiere, 1820, 8.°, 798, f. 18).

Ver Pananti, F.: *Narrativa de una residencia en Argelia...* Con notas e ilustraciones por Blaquiere, 1818, 4.°, 567, h. 7.

Ver Pecchio (G.) Count: *Anécdotas de las revoluciones española y portuguesa.* Con una introducción y notas de Blaquiere, 1823, 8.°, 1060 g. 15.

Ver Pecchio (G.) Count: *Diario de los eventos políticos y militares en España durante los últimos doce meses.* Con algunas notas introductorias sobre la presente crisis por E. Blaquiere, 1824, 8.° T. 1130 (5).

Grecia y sus peticiones 1826. Ver publicaciones periódicas. Londres, *El Panfletero,* etc., vol. 26, núm. 52, 1813, etc., 8.° P. P. 35557 W.

La revolución griega: sus orígenes y progreso. Junto con algunas notas sobre religión, carácter natural en Grecia (con un mapa), pp. VII. 362 G. & W. B. Whittaker: Londres, 1824, 8.°, 1053 g. 7.

Una revisión histórica de la revolución española. Incluyendo alguna información sobre religión, maneras y literatura en España (con un mapa), páginas XXIV. 656 G. & W. B. Whittaker: Londres, 1822, 8.°, 1060, g. 14.

Cartas desde Grecia. Con notas sobre el tratado de intervención, pp. LXIII 351. James Ilbery: Londres, 1828, 8.°, 1047, I. 6.

Cartas desde el Mediterráneo. Conteniendo una descripción política y civil de Sicilia, Trípoli, Túnez y Malta; con apuntes, anécdotas y observaciones ilustrativas de la situación presente de esos países, y su relativa situación con respecto al Imperio Británico (con mapas), vol. 2. Henry Colburn: Londres, 1813, 8.°, 10025, bbb. 21.

Narración de la segunda visita a Grecia. Incluyendo hechos relacionados con los últimos días de lord Byron, extractos de correspondencia, documentos oficiales, etc., 2 pt. G. B. Whittaker: Londres, 1825, 8.°, m. 790, h. 71.

Ver Palma di Cesnola, A.

A los cuales están añadidos... anotaciones críticas sobre trabajos... sobre la misma materia, por Messrs. Bulwer... & Blaquiere. (Con referencia a E. Blaquiere, ver *Narración de la segunda visita a Grecia),* 1826, 8.°, 790, h. 18.

Informe sobre el estado presente de la Confederación Griega y sobre sus peticiones de soporte por el mundo cristiano. Leído al Comité Griego. 13 de septiembre de 1823, pp. 32. G. & W. B. Whittaker: Londres, 1823, 8.°, 8028, b. 85 (5).

Le estoy muy agradecida al profesor J. H. Burns, doctor I. Asquith y al doctor P. Schwartz por sus valiosos comentarios. Así como al doctor Schwartz por sugerir la carrera de Blaquiere como tema de investigación.

EXTRAÑO PAQUETE CONTENIENDO EXPLOSIVOS

A Félix Grande y Octavio Paz, inconscientes colaboradores de este poema.

Anuncio Necesito una persona que financie
la publicación de unos libros que tengo
escritos Rafael Marín Héroes Teruel 5 Ciudad.
escuchas lu rid —riz— rok an rol animal
gardel tangos
lees félix grande y octavio paz
felix pequeño y octavio guerra
una pequeña guerra
no preludia una paz grande.
una gran guerra
sí preludia una paz pequeña.
sobre la noche del carnaval
decime quién sos vos
alegre mascarita que me gritas al pasar
que hacés me conocés
adiós adiós adiós
yo soy la misteriosa mujercita de tu afán
sacate el antifaz
te quiero conocer
tus ojos por el corso
van buscando mi ansiedad
¿cuando verán todos estos versos
la luz tendrán lectores que los
comprendan reprochen admiren
critiquen halaguen menosprecien
etcétera et-cétera ycétera ycierto?
y escucho que a otro le dice
las mismas mentiras que a mí.
alma, qué pena vas errando,
acércate a su puerta,

suplícale llorando.
esa voz que vuelvo a oir
un día fue mía.
esa voz que maldecí
hoy conoce a otro.
algún día los escaparates de
las librerías mostrarán mis libros:
sus pastas con mi nombre escrito
y el título de la obra anunciando
mágicos paraisos tras su lectura.
y yo que voy aprendiendo hasta odiarte
tan sólo olvidarte no puedo aprender.
mi pasión era tierna muy tierna.
¡he aquí el libro que cambiará el mundo!
no ensucies ni una hoja de papel más:
ningún hombre debe escribir más:
un texto sólo podría manchar una página
si al leerlo el lector cambiara
instantáneamente de vida de actitud:
escribir para producir caos cambio
erosión terremotos cuyos hipocentros
se encuentran bajo la piel de los lectores futuros
pasados presentes huracanes erupciones volcánicas
adiós muchachos ya me voy contra el destino
tormentas maremotos finales del mundo
explosiones del universo juicios finales
reencarnaciones reuniones corporales
asaltos tempestades germinación de una flor
al contacto con un grano de polen-semen
vibrando y anhelante en el viento
me enamoré una vez no me enamoro más
en busca de algo no perdido
porque jamás lo tuvo ni fue su poseedor
los cuerpos se separan se ensamblan
al escuchar aquel poema que no existe
al leer un verso que jamás podré escribir
ese verso que haría cambiar el mundo
que haría saltar los resortes y los goznes
de todas las puertas que cierran algo
librerías cuyos escaparates ofrecen al público
lector aburrido no saber qué hacer
un cine pasear un café fumar entrar

en una discoteca que al pasar junto a la tienda
ojea por hacer algo el escaparate
y ve el libro entra a por él
qué será jamás he leido un libro de poesía
qué cosas más raras no entiendo nada
ladrillos con pastas artefacto explosivo
¿y se puede pagar por estas memeces
si hasta yo puedo escribirlo?
bueno si lo sé hubiera comprado
con el dinero que he dado hasta ocho paquetes
de tabaco en qué estaría yo pensando
¡comprar un libro! el primero en mi vida
bueno sin contar los de la escuela
pero esos no eran libros como este
eran ladrillos con pastas que servían
para que sujetándolos con los brazos estirados
nos castigaran por no saber las lecciones
        si supieras que aún dentro de mi alma
        conservo aquel cariño que tuve para ti
        se vuelve a reponer otro ejemplar
del libro acabado de vender a ese tipo
que entró diciendo que quería ese libro
del escaparate que había visto y que quería
ese y no otro aunque fuera igual pagó
y se marchó hay gente rara anota la venta
atiende a ese nuevo cliente qué tipos
algunos se ve cada cosa qué desea señor
        quién sabe si supieras
        que nunca te he olvidado
        volviendo a tu pasado
        te acordarás de mí
        todo un efectivo sofisticado perfecto
artefacto explosivo dentro de ese extraño
y enigmático paquete llamen a la policía:
lo retiran con sumo cuidado:
una llamada anónima los puso sobre aviso:
desalojar de público el lugar:
con precaución sin prisas sin correr
para evitar perturbaciones y repercusiones
de las ondas que podrían hacer detonar el explosivo:
        y en la copa de la vida
        y en la cena del amor

ver tu gracia los encantos
de mujer sensual sin parte igual
unos técnicos especializados lo abren:
¡son unos papeles con palabras escritas!
(¿palabras como estas?):
parecen versos dice un entendido:
¡son poemas! ¡de qué loco serán!
¡menudo susto!: que todo vuelva
a la normalidad no ha sido nada
que se marchen los periodistas
quieren hablar con usted
hágalos pasar sí señores todo un susto
pero ha sido una broma muy pesada
una caja llena de papeles con poemas
ya averiguaremos quién los ha escrito
la investigación empezará mañana mismo
me encargaré yo personalmente del asunto
castigaremos al culpable quiso hacer estallar
este edificio público un loco
un perturbado un terrorista o sea un poeta
qué le voy a hacer
así debe ser
ilusiones del viejo y de la vieja
qué le voy a hacer
si soy jugador
sigo buscando la explosión
pero la explosión se produjo en el corazón
de esos pobres hombres asustados
los periodistas publicarán esos versos
se les dará publicidad gratuita
es lo que él quería no pueden hacerlo
hay que castigar severamente al culpable
y la gente indefensa los conocerá y los leerá
y entrarán en las librerías
las abarrotarán y comprarán otros
libros otras bombas otros explosivos
esto va a ser el fin señores seriedad
no publiquen esos papeles que no sean
jamás conocidos por el público
hay que evitar acciones como esta
el artefacto explosivo ha sido activado
al final del poema

(este poema no tendrá final
tú lector o ¿yo? autor
no podremos ponerle fin
el fin es algo ilusorio: paso de las palabras
al espacio en blanco
llena tú lector ese espacio en blanco

explotará y hará pedazos el universo entero
o un solo verso un verso
aún estás a tiempo de esconderte
para huir de la muerte segura
alguien ha de vivir para que los que
vengan alguna vez vean lo que fue
este ser que alguna vez habitó este
planeta se reprodujo mató escribió poemas
copuló rezó levantó altares piras funerarias
horcas fusiles en alto banderas brazos
monumentos actas iglesias estadios edificios
penes voces sables puños gritos y murió.

el detonador está listo

RAFAEL MARIN

Héroes de Teruel, 5
VALLADOLID

EL GRAN TEATRO DEL HOMBRE

Notas sobre la pintura de Antonio López García

Es aterrador el sentido pobretón y currutaco de nuestra bibliografía sobre arte en la que faltan obras que no estén directamente inspiradas en los intereses del editor para hacer valer no ya a las grandes personalidades de nuestras artes plásticas, sino a las escasas figuras cuya obra el editor, que es en la mayoría de los casos un promotor artístico, mueve con mayor o menor fortuna. Como en otros muchos casos, la pobreza y la falta de información empiezan por las ediciones oficiales. Una colección que comenzó con muy buenos auspicios, en su intento de difundir la personalidad y las realizaciones de las grandes figuras de nuestro arte, la colección titulada «Artistas españoles contemporáneos», que inició el Ministerio de Educación y Ciencia y que cuando escribimos este texto a principios de 1979 ha caído en el desastroso «cajón de sastre», que es el Ministerio de Cultura, tenía lógicamente, que difundir a todas las grandes personalidades del arte español de nuestra contemporaneidad. El resultado ha sido muy distinto. En los ciento sesenta y cuatro primeros números en los que han aparecido artistas a los que ni siquiera conocen los especialistas españoles en arte contemporáneo, no ha habido un lugar ni un interés para incluir un volumen (por otra parte no demasiado grande) sobre Antonio López García, con lo que la bibliografía sobre este artista queda reducida a una elogiosa y bien concebida semblanza en el libro de Moreno Galván *La última vanguardia*, quince líneas en el Diccionario Crítico de Antonio Manuel Campoy, ocho líneas en el jocoso «Diccionario», editado por Estiarte, titulado *Pintores Españoles Contemporáneos* y sólo siete referencias, de las cuales la mayor tiene treinta y seis líneas, en el libro *La pintura española actual*, publicado por el autor de estas líneas en 1973, y hasta ahora, con todos sus defectos, un intento serio y racional de establecer una pauta informativa lo suficientemente abierta. Si a esto añadimos algunas otras obras de menor empeño, como *Nuevos maestros de la pintura Española*, publicado por el Instituto de Cultura His-

página en 1971, agotado y dando lugar a una edición más ampliada en 1973, tenemos que esto es prácticamente lo que se ha dicho, fuera de artículos de revista o periódico (recordemos uno muy importante de Antonio Bonet, en la Revista *Goya)* sobre la figura del que muchos creemos es la gran personalidad indiscutible del arte español contemporáneo.

DOS PUBLICACIONES

Ahora, con un intervalo muy breve, han aparecido dos publicaciones debidas las dos a una misma iniciativa editorial, la de Miguel Fernández-Braso, escritor y financiero, que mantiene la Galería Rayuela y sus actividades editoriales, editando paralelamente *Cuadernos Guadalimar.* Al igual que los restantes marchans, editores, Fernández-Braso respalda con sus publicaciones la actividad de su galería y sus inversiones en obra de arte. Pero a diferencia de los dos editores más importantes de libros sobre arte en Madrid, Ibérico Europea y Gavar, Fernández-Braso juega siempre sobre seguro y publica obras sobre artistas de carácter prácticamente indiscutible. No apoya a noveles, como hacen los otros dos editores, sino que actúa siempre por un cuadro de valores que le lleva a seleccionar las figuras de más acreditado interés en la historia de nuestro arte próximo, o a las que no teniéndolo han conseguido ya la sacralización de las grandes galerías extranjeras.

Las dos publicaciones dedicadas a López García son, en primer lugar, un cuaderno, el número dos, de los que edita la Revista *Guadalimar,* conteniendo un trabajo de Fernández-Braso, un estudio de Antonio Bonet Correa, ligeramente ambiguo y aséptico, como la mayoría de su obra crítica, y una serie de opiniones que van desde la interesante puntualización de Caballero Bonald, el lúcido análisis de Testori, probablemente el más importante del cuaderno, una semblanza humana y directa del inteligente García Pavón y un texto muy sincero, pero muy desordenadamente escrito de Fernando Higueras. Al contexto se añaden auténticos alardes de generosidad. En un país en el que todos los compañeros de profesión se tiran a matar unos a otros y tienen ya elegida la zanja de Paracuellos en donde los van a enterrar, si es posible vivos, cuatro pintores de primera magnitud en el firmamento español, Enrique Gran, Francisco Peinado, Vicente Vela y César Manrique aportan su homenaje al compañero en unas líneas que son un testimonio de honestidad y en el caso de Gran, un texto tan bien escrito como el de Fernández-Braso o el de Caballero

Bonald (lo que es mucho decir tratándose de profesionales de la pluma tan justos en el uso del idioma).

Posteriormente, Fernández-Braso ha publicado un libro de ciento siete páginas de texto, abundantemente ilustradas, titulado *La realidad en Antonio López García,* escrito, según testimonio del propio autor, entre 1975 y 1977, y dividido en una introducción que Braso titula «La casa por el tejado» y dos fragmentos llamados respectivamente «Años de formación» y «Años de madurez». El esfuerzo que este libro representa contando sobre todo que Fernández-Braso no puede comercializar la obra de Antonio López, cautiva de las grandes galerías multinacionales, es altamente loable en cuanto que estas ciento siete páginas vienen a replantear la temática, el fondo y profundidad de lo que esta obra revela y a subsanar el silencio bibliográfico que en torno a Antonio López García existía en nuestra patria.

LA REALIDAD EN ANTONIO LOPEZ GARCIA

Este largo proemio tiene por objeto señalar un hecho dramáticamente representativo. En el caótico desajuste que caracteriza nuestra cultura en el seno de una sociedad de ignorantes y de horteras y en donde los críticos de arte no vacilan en entrar a saco en el erario público o en hacer desde sus páginas una tosca política regionalista o de partido, falta a todos los niveles una auténtica promoción y un ajustado conocimiento de lo que debe ser nuestro arte. Nadie se da cuenta de cómo se podría revalorizar la creación artística española con un esfuerzo mil veces inferior al que para cumplir análogos objetivos desarrollan países civilizados como Francia o Inglaterra.

Con notable diferencia sobre todos los demás, España tiene en Antonio López García a uno de los grandes pintores de todos los tiempos, quizá el único o de los únicos, que pasarán a la historia como representantes de una manera de hacer, de mirar y de testimoniar lo visto, que desde la época de Courbet, llamamos realismo. La profundidad exploratoria en el dibujo, la pintura y la escultura de este artista marca una de las cimas en ese proceso de conocimiento del hombre por el hombre que esencialmente es el arte. Y, al mismo tiempo, la obra de este artista marca todos los contrastes de la civilización y de la cultura en la que vivimos, la indigencia de nuestras estructuras formativas, la triste pobreza de nuestros sistemas de financiación y comercialización de obras de arte y nuestra servidumbre a los mercados de arte extranjeros como siniestra rúbrica de nuestra general situación de dependencia.

En su propia historia, en su situación de artesano privilegiado, sistemáticamente desposeído de la obra que va produciendo y que parte hacia unos coleccionistas que, en la mayor parte de las ocasiones le son totalmente ajenos; desconocidos por su país y por su pueblo; ignorado incluso de los especialistas, que no pueden, por mucho que se esfuercen, conocer directamente las realizaciones de Antonio López, como no sea a través de reproducciones (ocho pinturas y seis o siete dibujos es todo lo que de López García conoce el autor de estas líneas y es de suponer que todo cuanto han visto la mayoría de los escritores de arte españoles, si hacemos excepción de los que están al servicio de las galerías extranjeras), este artista es, al mismo tiempo que la cima de nuestra pintura, la evidencia del mundo disparatado en que nos movemos.

Lo más terrible que se puede decir del deslinde tremendo de la realidad que Antonio López hace en su obra, es que constituye «una buena inversión». Los decoradores y comerciantes que adquirieron sus primeras obras, han visto cumplir, beneficiosamente para ellos, todo un proceso mecánico de aumento, en algunos casos casi geométrico, de la ridícula cantidad pagada por la abultada cotización que la obra alcanza hoy en día. Y, lógicamente, el artista, que sabe que le han cabido la tarea horrenda y hermosa de hacer una gran obra de arte en el seno de una sociedad materialista, en la que las estructuras económicas funcionan de manera catastrófica, acepta plenamente su condición de asalariado distinguido, de enajenado productor de plusvalías y sigue trabajando para el mercado lejano poniendo amor y desesperada tensión lúcida en una obra que no sabe nunca si va a encontrar el lector adecuado, el contertulio congruente de su diálogo mudo.

Por ello, como no existe la posibilidad de una exposición del artista que glosar, como tampoco se da la posibilidad de un homenaje nacional al creador de obras que han predeterminado una parte muy importante de nuestro desarrollo pictórico contemporáneo, es evidente que las dos publicaciones de Guadalimar-Rayuela representan un pretexto un tanto forzado para establecer una amplia reflexión no ya sobre las amplias significaciones del proceso en el que esta obra es producida y se nos sustrae sino sobre la propia esencia de la obra, destacando en ella su condición de gran ausencia, obra de un artista de quien algunos hablan, pero muy pocos conocen, a quien algunos siguen, no pocos imitan, pero prácticamente nadie alcanza a establecer una penetración, una profundidad y una inquietud que lleve analogías y semejanzas más allá del territorio de las adverbialidades. Obra dispersa

que estamos perdiendo día a día y que difícilmente se verá integrada mayoritariamente en un museo, obra que se ha convertido en objeto económico, por encima de su condición de ser centro unificador de referencias.

Pero al lado de todas estas catástrofes, de su condición de ser un testimonio por un doble camino de nuestra cultura de la frustración, en cuanto Antonio López humanamente la vive y plásticamente la interprete como nadie, la realidad de Antonio López García es un atisbo profundo de los concernientes humanos, es una víspera perenne iluminada por la esperanza de un mundo mejor que no llega, es una inquisición sobre lo radical y lo real. Tan real en sus formulaciones que en ocasiones se preña de irrealidad, es, en consecuencia, un gran teatro del hombre el que despliega Antonio López, espectáculo soberbio de la ruina y de la miseria, de la enajenación y de la soledad, homenaje a los lugares perdidos en donde se desarrolla una vida sorda, triste, con el vacío infinito de los días lluviosos y sin fondo y la triste solitaria condición de los que se dan cuenta de que ninguno de los caminos que a nuestro alrededor parecen abrirse conducen en realidad a ningún lado.

La realidad, tal como la contempla Antonio López García, es una inmensa, tremenda circunstancia del hombre escenográficamente dispuesta como un inacabable espectáculo teatral, como si se tratara de un tremendo juego de lo artificial que comprometiera los estratos más profundos de la existencia natural.

El espectáculo que ofrece la pintura de Antonio López es el del hombre que toma conciencia, o por lo menos adquiere intuición suficiente, sobre la situación desesperada y abyecta en que la evolución de los poderes sociales y económicos le ha colocado. El hombre mira a su alrededor y el mundo le ofrece multitudes de imágenes, la mayoría de las cuales solo aparentemente adquieren significado. Y, entonces, en un momento cualquiera, en el silencio de su alma profundamente dolorida, mordida del desamor e incluso del odio de los otros, de la injusticia sufrida o contemplada, el hombre se vuelve un espectáculo en sí mismo, un fastuoso teatro hecho de muy menguados elementos. Y mira a su alrededor, a la canastilla en la que lleva a su hijo, al ataúd en el que lo entierra, a la tristeza onomatopéyica del retrato de bodas. A las pequeñas alegorías de sumisa honestidad que fueron los padres o los abuelos, los amigos o incluso las personas con las que no llegó a tratar nunca. En otros casos, el espectáculo es el miedo, porque el hombre es un habitante del temor y porque el ser humano que sabe como se puede interpretar el papel del más cruel y repug-

nante de los animales, se especializa en atemorizar a los que le rodean. Y es tragedia el hombre que mira su propio miedo, la mujer que grita, el aspaviento ante el terror y la muerte convertidas en macroestructuras industriales e insoslayables.

UN ARTE JANICO

La escultura, el dibujo, la pintura, inciden en declarar las mismas tremendas coordenadas. El hombre lanza su mirada en derredor y no sabe si el pasado y el futuro son dos dimensiones diferentes o son la misma. Solo tiene conciencia tremendamente dolorosa del que, contra lo que se ha pensado en muchas ocasiones, no existe el presente. Esto es, no hay un resquicio en el que colocar el propio y personal proyecto. Ayer han ocurrido cosas horrendas, tremendas e incluso traumatizantes. Mañana es posible que las situaciones de enajenación e invisible cautiverio se mitiguen. Pero «hoy» no podemos hacer nada para que el mañana sea un poco mejor; ni siquiera para que el reloj corra más aprisa y el fantasma ilusionante de un futura prometedor se acerque más a nosotros.

Estamos encerrados en el presente, cautivos de un paréntesis inacabable de tiempo que no se termina. Sabemos que existe el ayer, porque nos duele; intuimos la presencia del mañana, porque si no lo esperáramos la vida sería casi irrealizable, una tremenda negación de auroras, una abominable oquedad sin fondo en la que no había posibilidad de ensayar la salida.

De aquí el sentido que toman los objetos en la obra de Antonio López García y el carácter inimitable de sus obras, incluso las más amorosamente imitadas. El conejo desollado que hombre o perro cazaron en un afortunado gesto capaz por sí mismo de remitir lo cotidiano a lo ancestral, mira desde la obra de Antonio López al hombre que va a hacer de él el más austero y paupérrimo de los festines; cuando el tema revierte sobre otros artistas que admiran a Antonio López y que ordenan la propia obra como una tarea de respeto y de amor al maestro, ya no es lo mismo; el conejo ha dejado de ser un trasunto de tomillos y una evidencia de muertes; el realismo es más banal, por muy talentosos que sean estos estupendos pintores que se llaman Isabel Quintanilla o Cayetano Portellano, porque la esencia de lo trágico es quizá la limitación de la dicción, la contentención de la exuberancia y la vibrante modulación de los arpegios visuales.

Este arte de ayer y de mañana está hecho de amor y de muerte y, sobre todo, de sencillez, de una actitud tan escueta, tan simple, tan completa en sí misma que parece como si el arte no quisiera en absoluto abrirse a sus posibilidades de afirmación y de expresión; por el contrario, se callará como un labriego cazurro que no quisiera demostrar cuánto sabía de caminos y vericuetos, de vientos y de nubes y sonriera para adentro ante las afirmaciones de topógrafos o meteorólogos.

UN DESCUBRIMIENTO DE LA VIDA INTERIOR

Un escritor anglosajón, a uno u otro lado del Atlántico, identificó de una cierta manera el arte como el descubrimiento de la vida interior, el proceso artístico como una toma de conciencia de que nos encontramos ante una multitud de mundos, un cosmos inaccesible a la visión, un microcosmos tan infinitamente pequeño que escapa incluso al microscopio y, entre ambos, igualmente equidistantes, está nuestro propio mundo, el que empieza en un recinto indeterminable que, más o menos convencionalmente, nos hemos habituado a llamar alma o espíritu. De este territorio sólo nos hacemos concepto e idea a niveles negativo cuando el dolor o la desesperanza o cualquiera de nuestros habituales contertulios se convierten en sondas de los enormes abismos interiores.

Parece como si los cuadros de Antonio López, hasta los que intenta reconstruir momentos jubilosos, estuvieran basados todos ellos en circunstancias en las que una actitud de tristeza nos evidenciaba solos, inmersos en una suerte de espesa y viscosa placenta de soledad, de la que ni la fiesta, ni la alegría, ni el baile, ni el júbilo aciertan a extraernos. En este descubrimiento del mundo propio, del pequeño universo que se despliega en cualquier indefinible dimensión, es de donde extrae Antonio López sus mejores obras, sus imágenes más tajantes, las que a la larga vienen a demostrarnos que en su completa totalidad pertenecer al género humano es ser triste, sentirse sólo y descubrir el recinto misterioso de la propia intimidad.

Pero no se agotan aquí los significados de esta operación introspectiva que Antonio López realiza a cada paso. Por una parte, la mirada a lo interno le convence de que la intimidad está hecha de sueños que no esclavizan, de actitudes basadas en la conciencia claramente delimitada de que mucho de lo que pensamos no habremos de verlo realizado nunca. Y esta resignación produce un segundo efecto, plan-

tea la vida interior como un eco mejorativo de la conciencia de lo exterior.

La aceptación secretamente esperanzada de que si el mundo que nos rodea se nos muestra implacable en su reiterada crueldad, se basa en la idea de que esto es sólo una apariencia, la consecuencia de un desconocimiento, el mundo es nuestro enemigo, porque no lo conocemos de manera suficiente, porque no lo sabemos hacer nuestro, conocer es perdonar. Y si la mirada que lanzamos al más sórdido de los entornos está cargada de una luz interior no confesional, sino exclusivamente humana, de un asombro y entusiasmo de humanidad constantemente renovados, empezaremos a ver cómo se articulan los distintos aspectos del mundo en que vivimos.

La ultrarrealidad en el mismo sentido no es la consecuencia de un carácter mediador del hombre entre el mundo de los vivos y de los muertos. Cuando un rostro asoma o una figura levita en el aire de los vivos es porque las personas y las cosas sólo mueren para sus propios verdugos, para los que tienen la necesidad institucional e imperiosa de saberlos muertos. En nuestro interior todo es vivo, en nuestro interior todo es júbilo, sosegado, modesto, tímido, sin casi atreverse a exteriorizarse. Y esta vida interior nos recuerda que el mundo que habitamos es solamente un conjunto de luces y de sombras que van proyectándose y decantándose en el interior de nuestra propia personalidad.

Es la vida interior constituida en motor esencial y fundamental de las actitudes humanas la que convierte la realización y la posterior lectura del cuadro, incluso de su reproducción, cuando otra cosa no es posible, en unas vísperas perennes. Como ocurre con los grandes pintores realistas de todos los tiempos, el cuadro es una carta de infinitos que concierne directamente al ser humano (de aquí la expresión norteamericana «concerniente humano»). Esas vísperas se caracterizan por una manera especial de entender el aire y su ausencia y el color y su degradación en las paredes; en todos los casos parece como si el cuadro fuera la cristalización deliberada de ese estado de ansiedad que en algunas especies zoológicas anuncian la llegada de la mañana.

Desde el prisma de la vida interior todo se justifica, o lo que es mejor, todo dolor queda inválido. La carga de frustración que tiene nuestra cultura, hecha por el hombre y para el hombre y totalmente negada al hombre, cambia de una manera fundamental, se tiñe de unas esperanzas que no se pierden nunca; todo es mejor porque alguien lo está entendiendo, porque una inteligencia peculiarmente sen-

sibilizada mira a su alrededor y luego pinta o escribe o hace un verso sin importarle demasiado lo que pueda ocurrir con el fruto de su inspiración y de su trabajo, ejercitando una auténtica ciudadanía de la paciencia, una profunda disciplina del olvido y la esperanza.

LO RADICAL Y LO REAL

En nuestro tiempo empezamos a descubrir que el arte es gesto, sistema y consumo. Intentamos establecer conceptos de arte que se desligan de todos los contextos socioculturales. El observador se vuelve un teórico y en vez de insertar en su metodología lo que la realidad ha hecho evidente, lo deja de lado. En gran parte el arte en la sociedad posindustrial es el despliegue de un formalismo que la crítica sanciona. Los nacionalismos y los socialismos culturales en lugar de liberarnos del siglo XIX nos permiten sustituir un repertorio de ideas confortables por una amplia gama de empirismos trasnochados. Los realismos nacen con apellido: socialista, comunista, incluso realismo mágico, que es la afirmación que equivale a negar de manera sistemática la propia esencia de lo radical y de lo real.

La crítica de arte se acerca al realismo cargada de ignorancia y de insensibilidad; incluso llega a manejar con torpe y contumaz tozudez conceptos inapropiados como son los de hiperrealismo, explícitamente no se enfatiza el principio rector del arte que es la economía, pero todo se comporta como si las mallas opresoras del mercado atosigaran y rigieran todas y cada una de las posibilidades de creación. En el marco de un arte interpretativo que más o menos cargado de angustia intenta dar la dimensión y el sentido del tiempo en que vivimos, la crítica de arte se vuelve asépticamente interpretativa. Cuando el arte se transforma en retórica, la crítica retoriza. Y en la persecución de una metodología tradicional conservadora, llegamos a una desoladora conclusión: la crítica de arte es del pasado y el arte es de hoy. La crítica mantiene las hipocresías culturales, persigue las predicciones condicionantes en un intento desesperado de erigirse en mediadora entre el arte y el poder. Por un lado, cuando la crítica se encuentra con un arte sin tema, se esfuerza obstinadamente en tematizar lo que se ofrece destematizado. Cuando la crítica percibe delante de ella un arte cargado de sentido, de dimensiones y de apreciaciones, se deslinda de las sugerencias que se le están haciendo para plantearse a través de formas de entendimiento ya estereotipadas y, por lo tanto, sencialmente inválidas.

Por ello, en la mayoría de los casos, la crítica ha sido miope para la frondosidad de la obra de Antonio López. Si, como señala Fernández-Braso, una escritora inglesa ve destacar la obra del artista por su: «Visión pesimista que paradójicamente presta un poderoso encanto a la obra», lo que en realidad ocurre es que la indagación de Antonio López parte de una operación múltiple: desde la observación sistemática de un mundo que es esencialmente el lugar de asiento de todos los desalientos posibles, la mirada se enriquece en la propia experiencia y la devuelve a través del trabajo en una doble dimensión, tal como las ha visto y como quería haberlas visto. Hay una desnuda radicalidad, un intento de que la observación de aquello que nos rodea y que para el artista ha constituido un repertorio de lecciones de humanismo, se vuelva igualmente aprendizaje de humanidad al transformase en objetos que son soportes de imágenes.

EL HABITANTE DEL TEMOR

En este sentido adquiere una extraña significación el hecho de que la obra de Antonio López se haya ido volviendo progresivamente menos expresiva. Desde unas primeras indagaciones en las que no faltaba un cierto perfil de encuentro crítico con el conjunto de realidades cotidianas, se ha pasado a una condena del temor que ilustran una serie de obras en las que el artista pensando que el miedo es más aún que la memoria una fuente perenne del dolor, el gesto atemorizado se convirete en la denuncia de los atemorizadores, de los que utilizan el miedo como arma, de los que provocan un horror de mil nombres, pero de una única dimensión de sentido.

Es esta etapa la que ilustra con el posible pesimismo toda la obra de Antonio López. El mundo sólo es justificable desde el conocimiento. El dolor sólo lo borra el tiempo. El ejercicio habitual o militante de la paciencia. Y cuando las imágenes se transcriben a un idioma tan real que deliberadamente se vuelve irreal es porque lo que el artista está transcribiendo no son los datos que la visión ha proporcionado, sino algo mucho más importante, los descubrimientos de su propia íntima sensibilidad, los planteamientos de su inteligencia sentiente volcada a la doble operación de mirar y pintar.

Y es aquí donde vemos reafirmarse una perennidad del temor. Fernández-Braso ha señalado en qué medida constituyen una de las cimas de la obra del artista dos esculturas representando dos figuras desnudas: «Antonio López García —escribe Fernández-Braso— ha lle-

gado a su propósito: modelar dos individuos de la calle, conmovedoramente vulgares, imágenes de personas que hoy existen, padecen y gozan en su simplicidad. Su búsqueda se encamina a unos Adán y Eva de nuestro tiempo, unos Adán y Eva sin relevancia, criaturas sorprendidas en la imposibilidad de cubrir sus miserias y sus desencantos».

«Hasta tal punto —sigue Braso— le han obsesionado estas dos figuras que incluso ha sufrido pesadillas protagonizadas por ellas. En una ocasión soñó que los dos, desnudos, le perseguían por las calles empedradas de Tomelloso: una persecución dura y una inútil huida por su parte. Ellos estaban allí, presentes, acortando distancias, quizá exigiendo aún más entrega o quizá acusando por haberlos puesto en pie, por haberlos invitado a caminar, quizá revelándose a ser representantes de una raza que no aman.»

«Otra vez —insiste Braso— soñó que estaba entre una aglomeración de gente. Y el hombre y la mujer —impasiblemente desnudos— le buscan, le buscaban entre la multitud. Y él, su creador, se escondía entre el gentío para no ser alcanzado por sus miradas.» Braso concluye: «Todavía le persiguen. Creo que le perseguirán siempre...».

El texto de Braso es absoluto en su capacidad testimonial. En un momento determinado el temor era una categoría social, en el desarrollo de la obra que se corresponde con 1977, el temor es en Antonio López García una consecuencia del encuentro con la realidad, del aprendizaje de un repertorio de lecciones que, en ocasiones, ni siquiera llegan a formularse en su totalidad, permanecen implícitas, pero produciendo un auténtico universo de temores. La existencia es un temor, la realidad es un temor. Y si hay algo de enriquecimiento del entorno en la mirada generosa que se vuelca con lo que nos rodea, también hay una carga ineludible de indeterminados terrores, porque contra lo que pudieran pensar épocas y artistas que miraron la realidad de una manera más complacida y complaciente, no hay nada más terrorífico que el enfrentamiento lúcido, exigente y renovador con el mundo cotidianizado que agoniza a cada momento a nuestro lado, con el universo apenas insinuado que frente a nosotros intenta nacer. Y no hay nada más tremendo y que pueda hacer el temor más permanente que esta convivencia absoluta, radical con la búsqueda de las esencias de la realidad, con el intento de plasmar aquello que representa la esencia de lo existente.

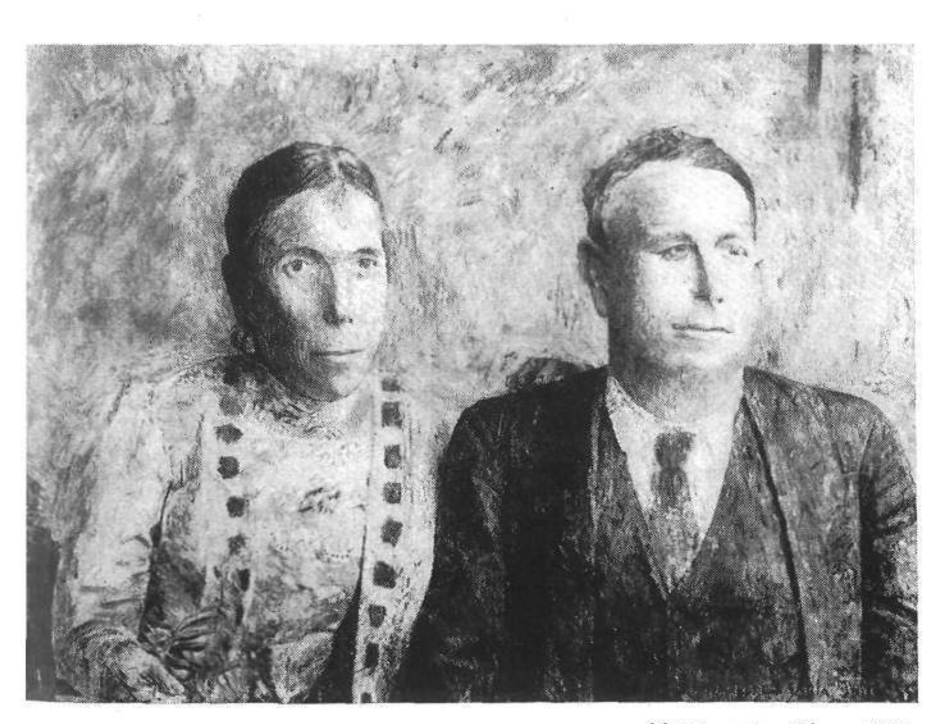
En el número 4 de la revista *Nueva Estafeta*, que dirige Luis Rosales, entrega correspondiente a marzo de 1979, se publica una serie de reproducciones de la obra de López García y un poema de Eladio Cabañero en el que, bajo el título: «Recado para el pintor Antonio López García», se hace una interesante semblanza lírico-testimonial de la obra del poeta. El entrañable verso de Cabañero establece en este singular «recado» una aventura de comprensión. Comienza diciendo: *Al mundo entramos por la puerta falsa / del tiempo que ni para ni tropieza / y el tiempo que retrasa y adelanta. / A los cuadros de Antonio / se entra por un espejo / pasadizo de azogue y lejanía / igual que se entra a un pueblo del llano de la Mancha: / cruzando el espejismo y los atrases. / También se puede entrar conversando con él / sacando a relucir sueños, seres, historia / materiales y música, emocionalmente.* Prácticamente Cabañero tan justo siempre en el uso de su palabra poética, establece toda una dilatada metodología para el entendimiento de la pintura de Antonio López. El único acceso que tenemos al mundo es el tiempo, el discurrir de errores y de esperanzas a lo largo de días, que muchas veces insensatamente esperamos que pasen, que se quemen, que se consuman aceleradamente, queremos que ya hayan ocurrido.

Por el contrario, la comprensión de la pintura de Antonio López tiene para el poeta-amigo dos caminos distintos: uno el diálogo, «sacando a relucir sueños, seres, historia», otro, un sendero de irrealidad de aceptar lúcidamente el carácter equívoco de lo que estamos viendo para que nos sea permitido trascender ilusiones, espejismos, equívocos y errores. Sólo aceptando que un espejo pueda ser a la vez «pasadizo de azogue y lejanía», se puede llegar al entendimiento de esta pintura hecha de aceptación y de sosiego. La metodología es, pues, exacta. En esta pintura, totalmente carente de recovecos mentales y de segundas intenciones, sólo se penetra de una manera peculiar, con un estado de ánimo que puede venir dado por la comprensión o el progresivo asombro, pero que en ambos casos rozas las vertientes de lo inhabitual.

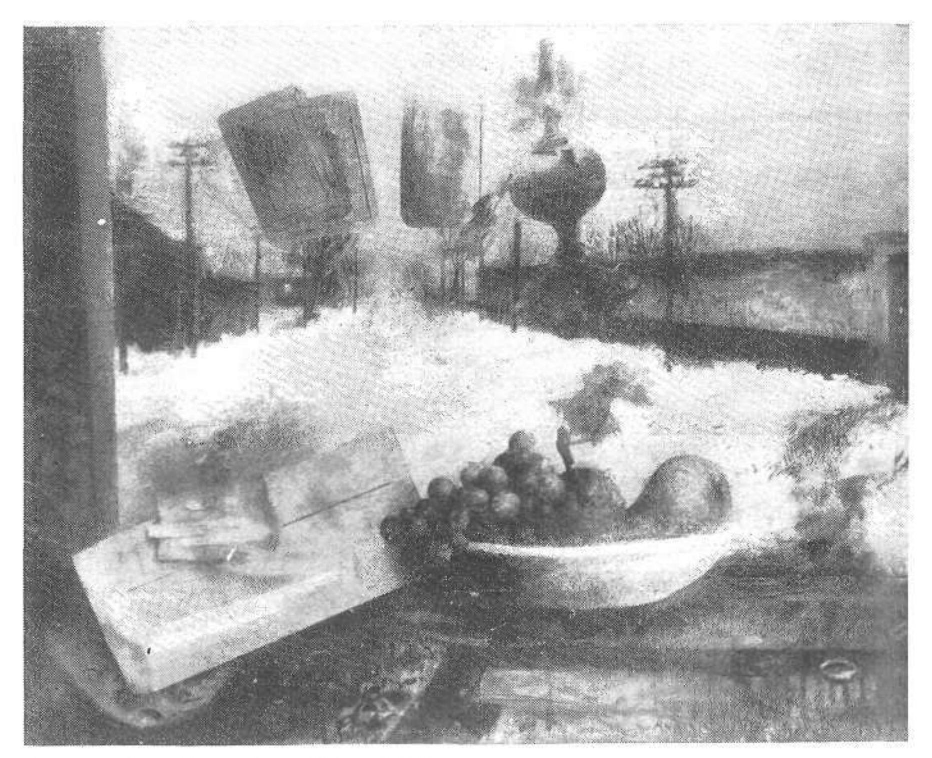
Más adelante, persistiendo en su «recado», Cabañero escribe: *Yo recuerdo sus cuadros y a él en Tomelloso / y en Madrid, el hambreante Madrid de aquellos años / que él pintó hasta vestirlo de luz deshabitada. / Pintar era una apuesta. / El pueblo apuesta siempre, apuesta a siempre. / Hoy recuerdo sus ojos de campo a ras de alma / —horizonte remoto de surcos y de nubes— / entrecerrados de pintar*



Matrimonio. Oleo. *1956*



Matrimonio. Oleo. *1955*



La nevada y los naipes. Oleo. *1957*



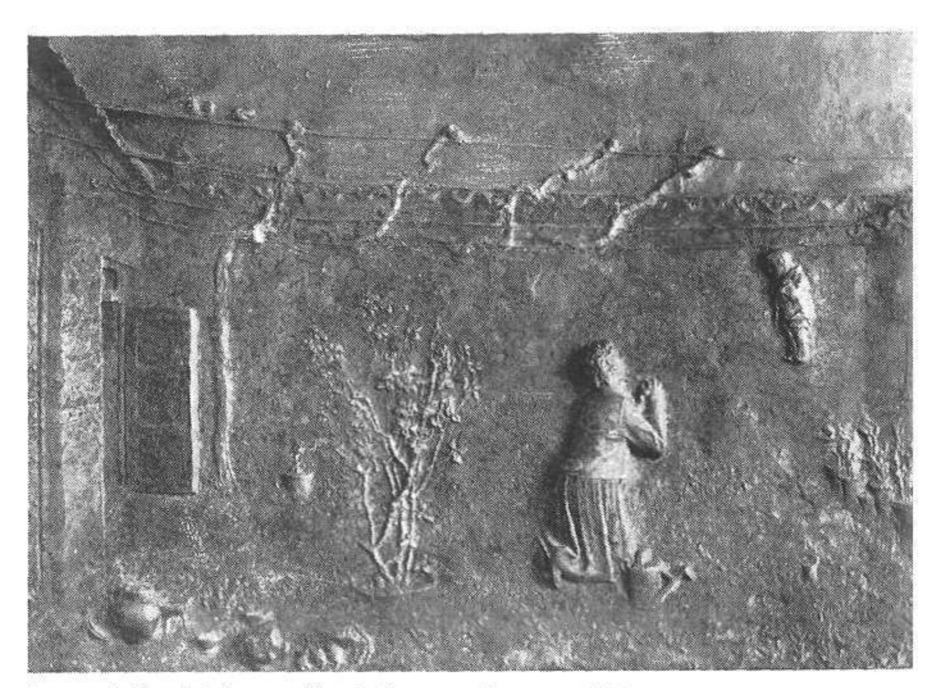
La lámpara. Oleo. *1959*



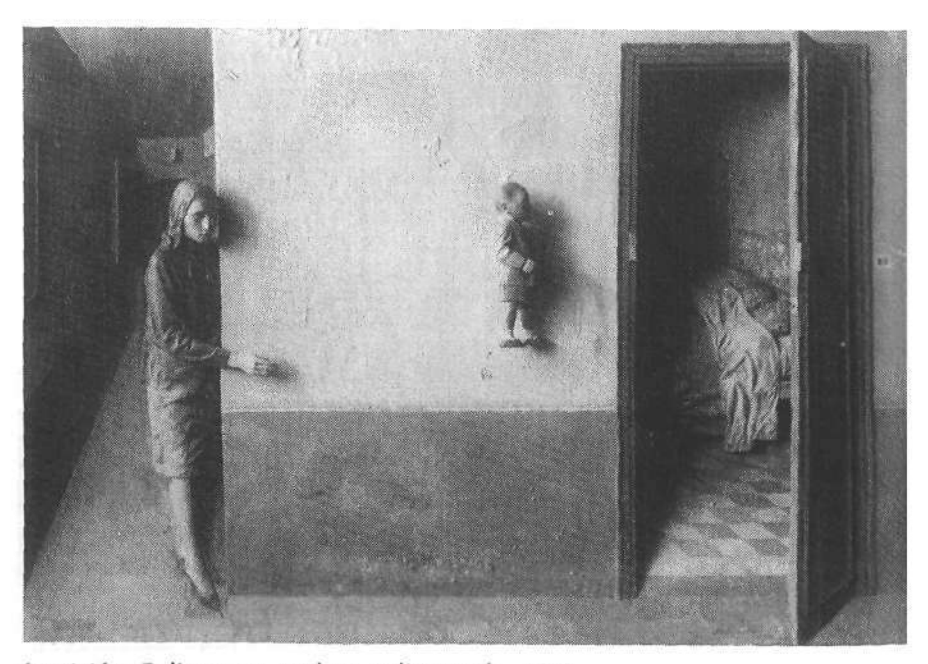
Francisco Carretero y Antonio López Torres. Oleo. *1959*



Calle de Santa Rita. Oleo. *1961*



La aparición del hermanillo. Relieve en bronce. *1959*



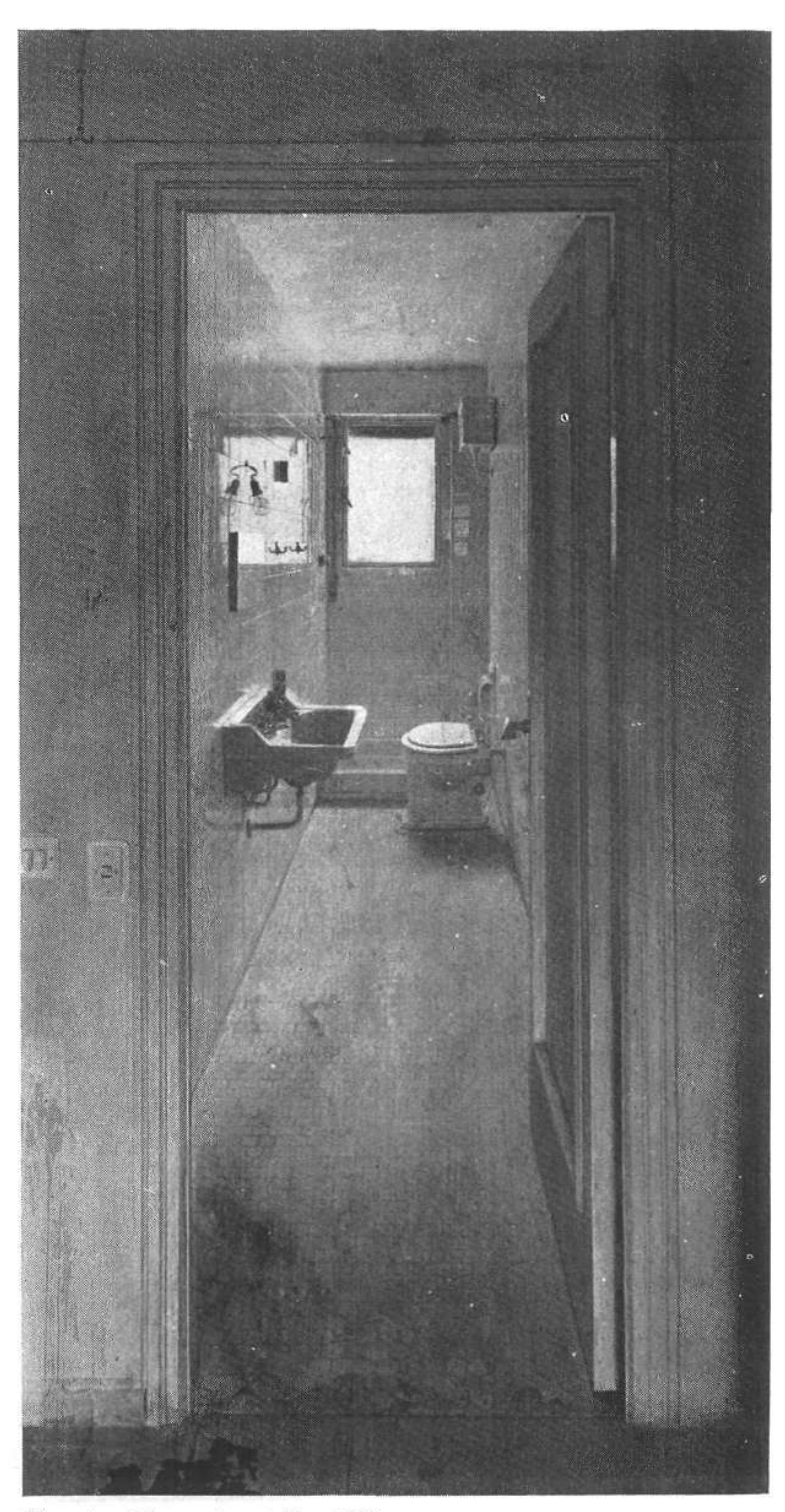
Aparición. Relieve en madera policromada. *1963*



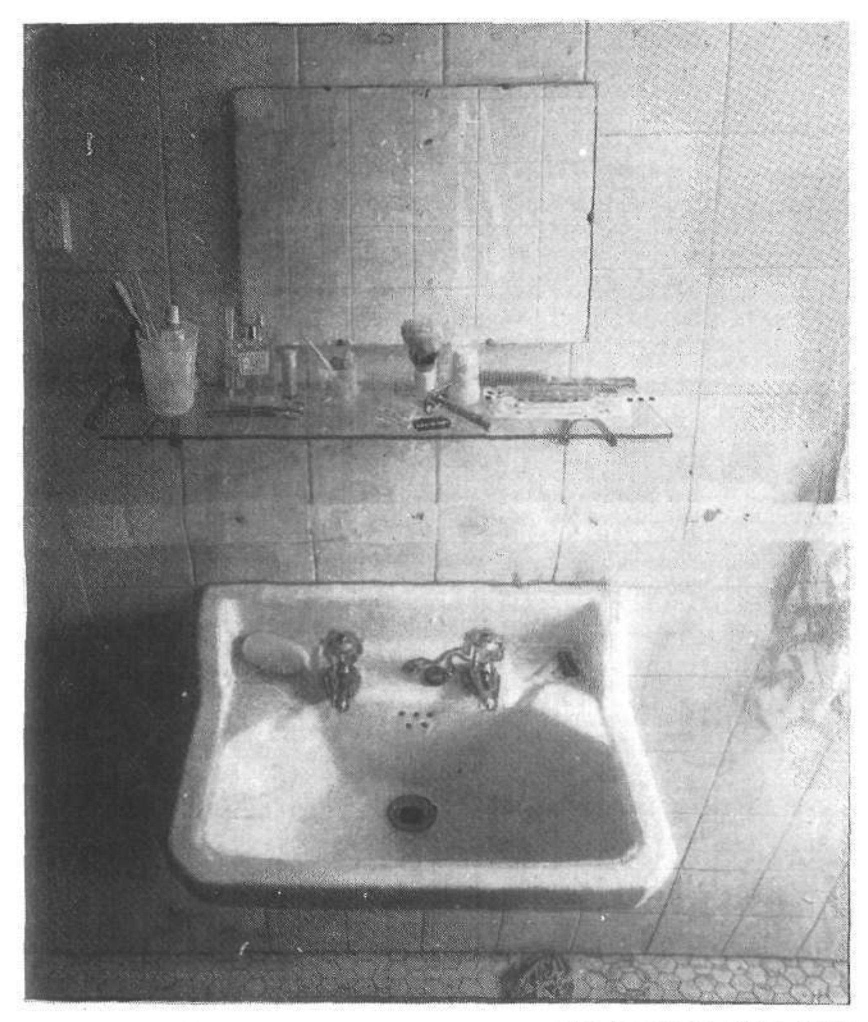
Carmencita. (En realización)



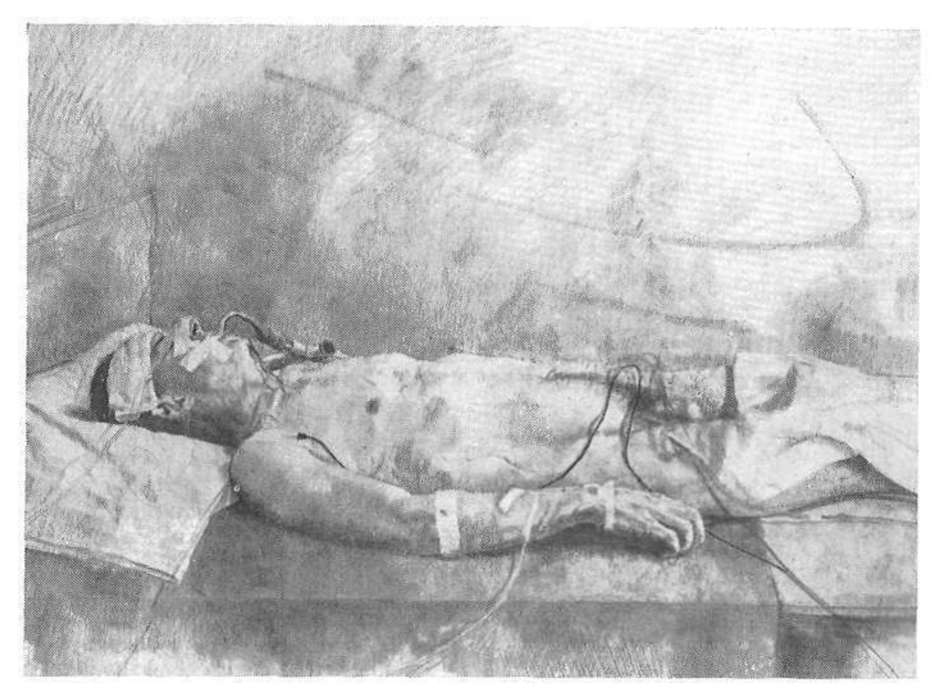
Carmencita. Oleo. *1966*



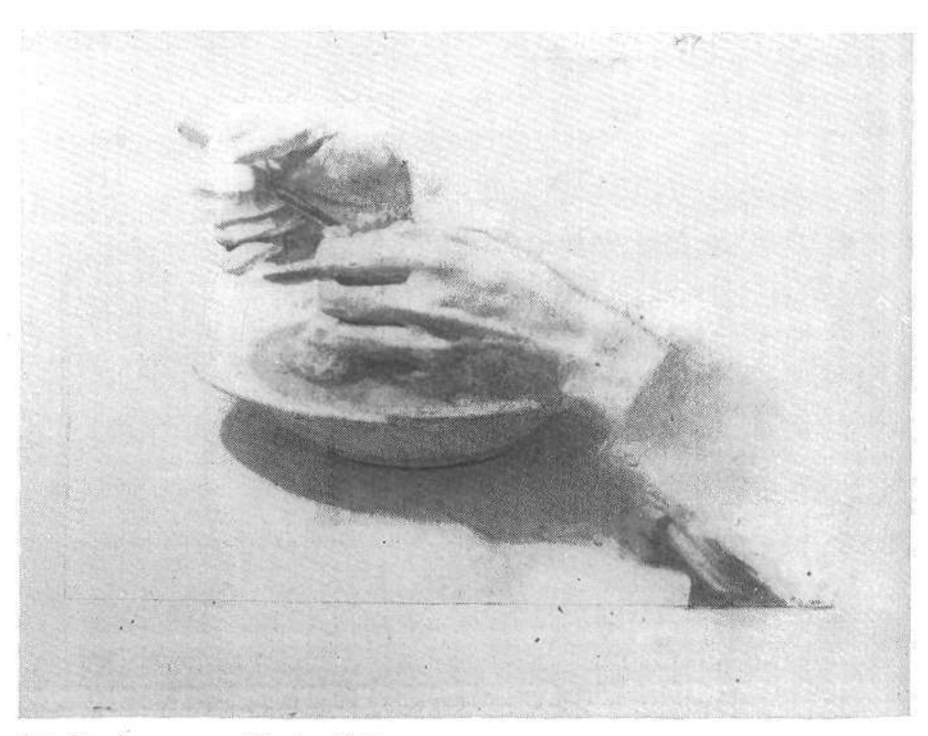
El water. Oleo sobre tabla. *1966*



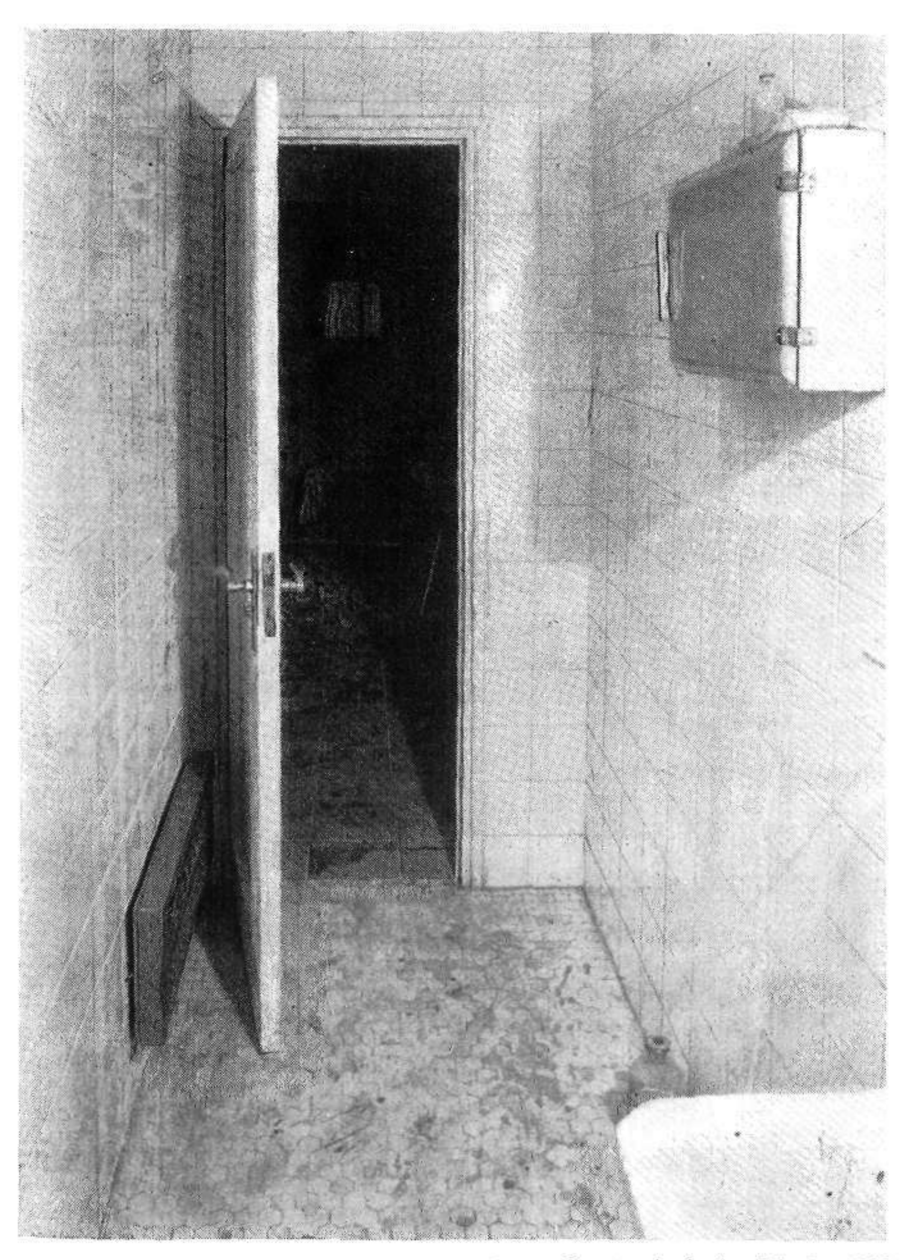
Pila y espejo. Oleo. *1967*



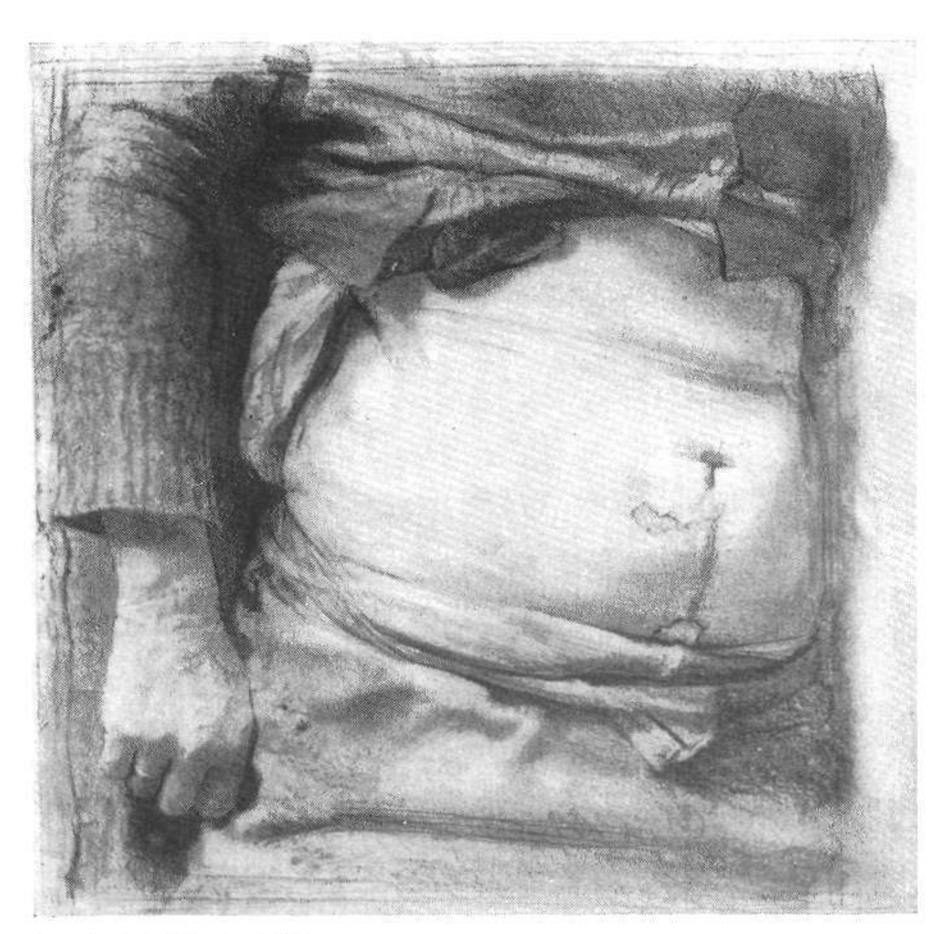
Hombre operado. Dibujo a lápiz. *1969*



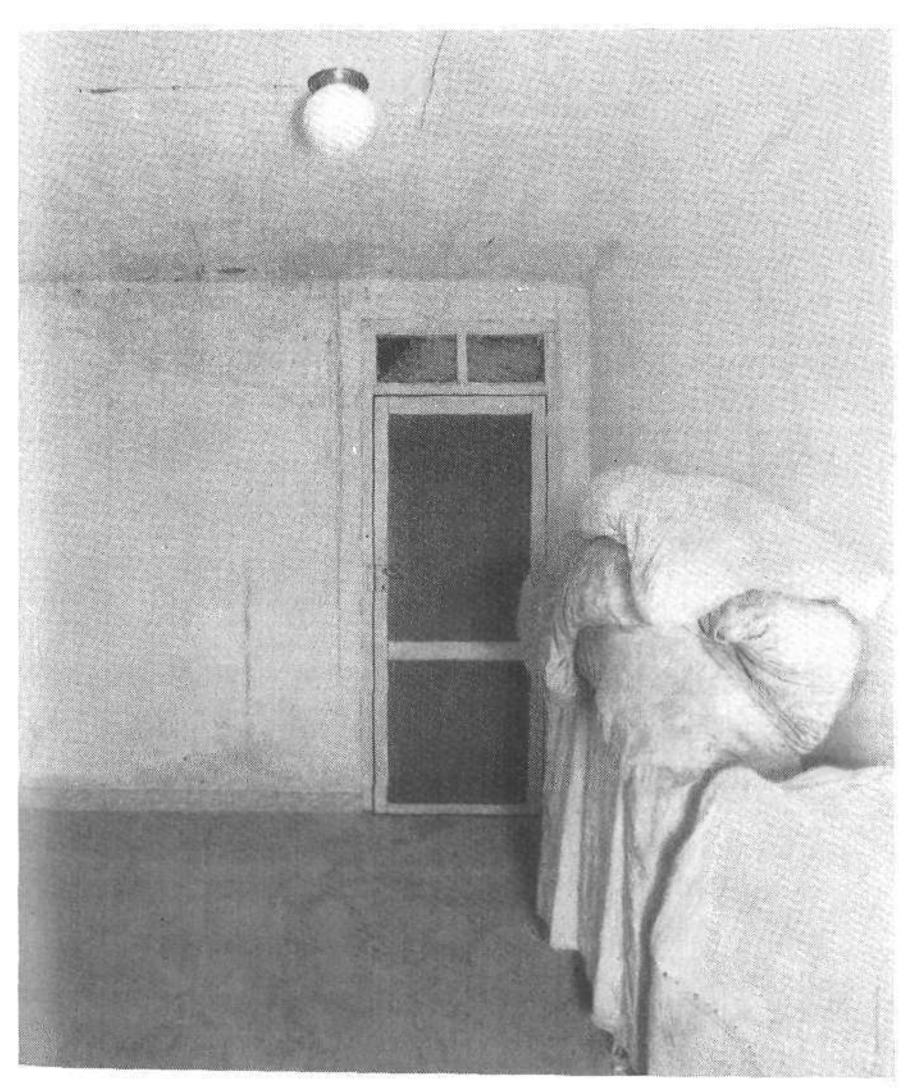
Estudio de manos. Dibujo. *1971*



Cuarto de baño. Dibujo. *1969*



La cicatriz. Dibujo. *1972*



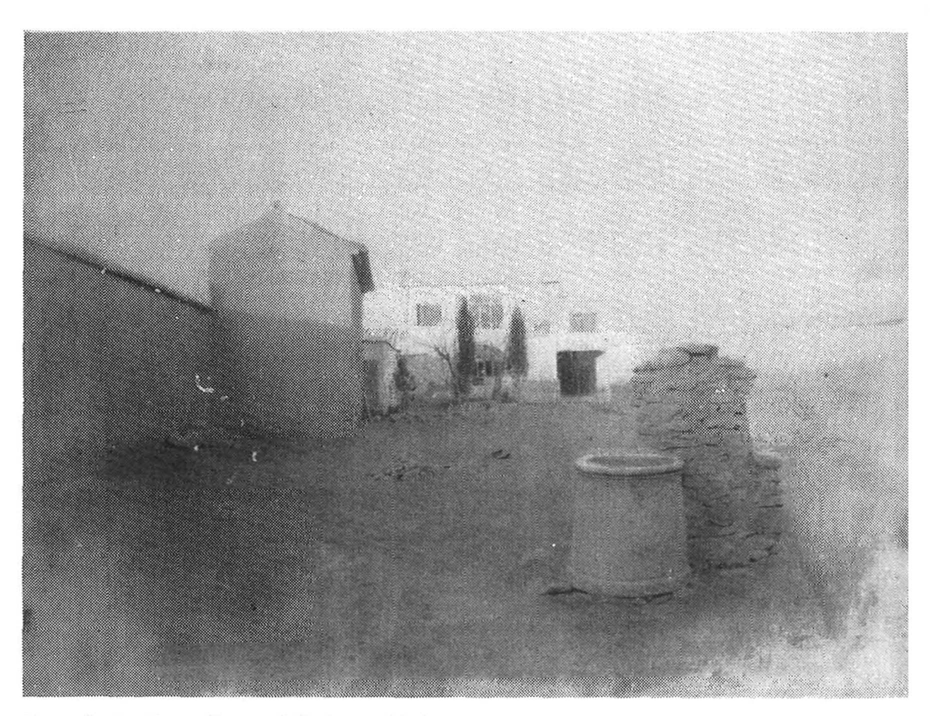
Habitación de Tomelloso. Dibujo. *1972*



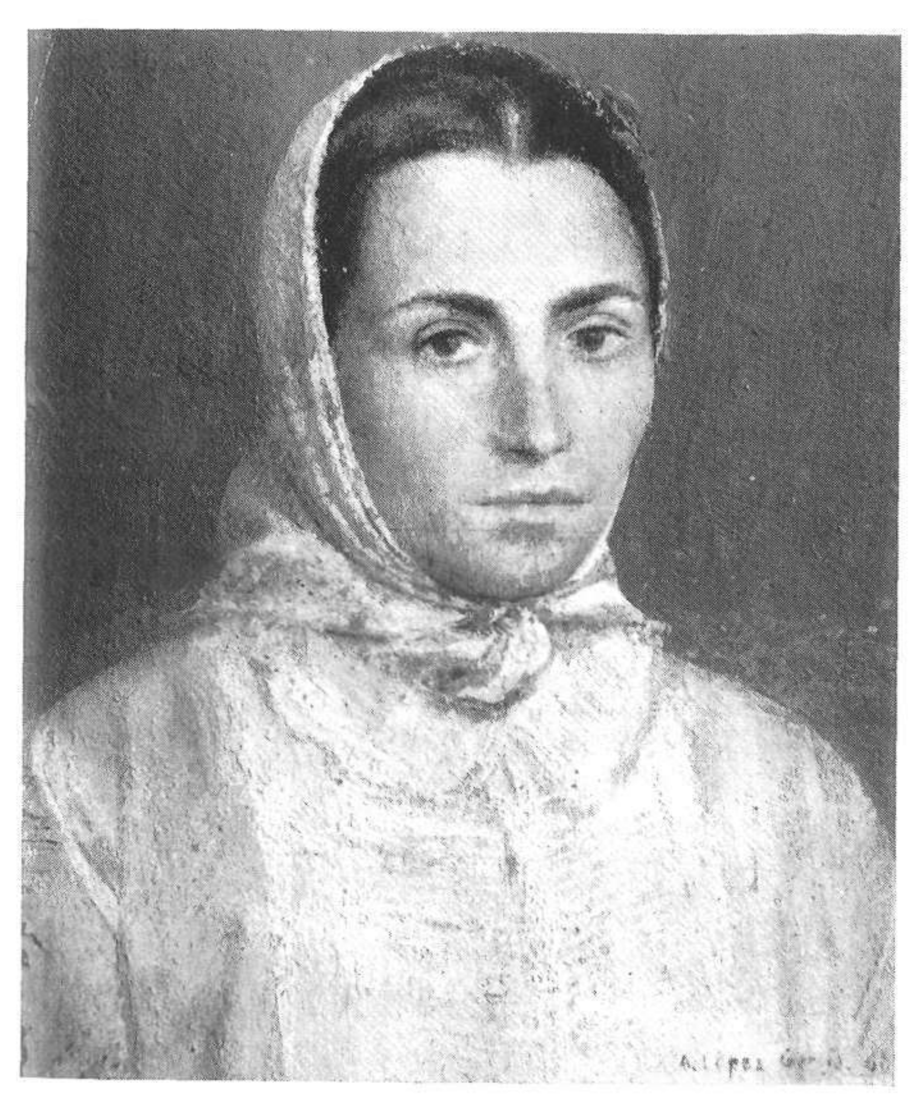
Hombre y mujer. Madera. En proceso de realización



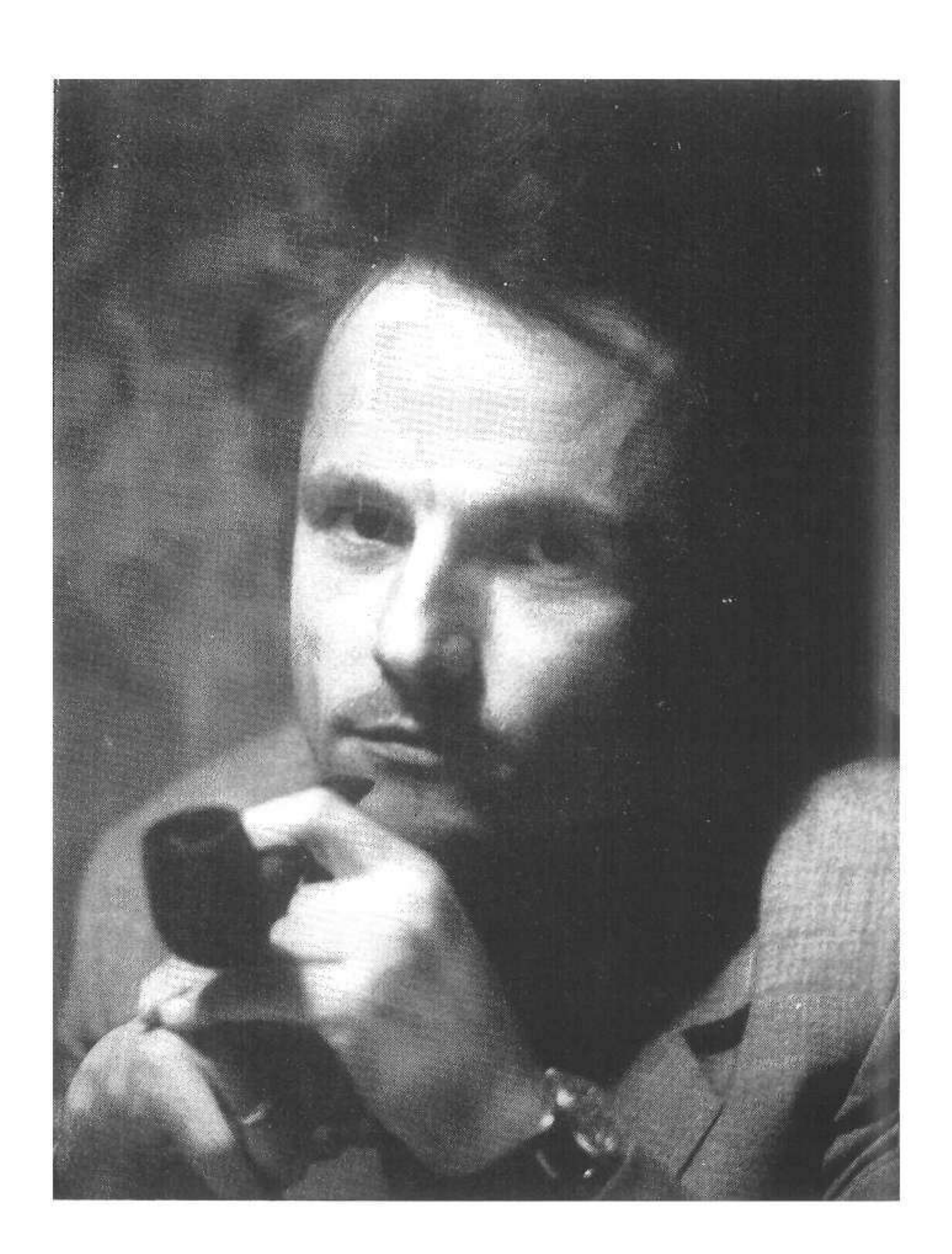
La casa de Antonio López Torres. Dibujo. *1975*



Corral en Tomelloso. Dibujo a lápiz. *1977*



Retrato de Mari. Oleo. *1961*



por dentro las calles y los rostros abolidos, / el hueso familiar de las fotografías, / el polen del color, sus iris y algara, / el corazón mural de la melancolía. La evocación poética del pintor es mucho más rica a partir de las palabras de Cabañero de lo que puede constituir cualquier tipo de semblanza biográfica. Y la idea de la pintura concebida como una apuesta, como un embite que se le hace al tiempo y a la desventura. Esta «apuesta a siempre» es quizá la clave total para la comprensión de un universo desplegado en multitud de sosegadas elocuencias.

Retomemos la idea. En unas circunstancias humanas en las que el problema no estaba en convivir, sino en sobrevivir, a nivel de los más elementales medios materiales, pintar es una forma de lanzar un embite a la continuidad del ser humano por encima de las coordenadas que determinaban el presente, pero sin renunciar a aceptarlas en su totalidad. No se trataba de un escapismo o de una evasión, no se miraba al tiempo pasado, ni a lo idílico, ni a lo placentero, incluso si se convocaban nostálgicas imágenes de desaparecidos, no era para dar un consuelo que se nutriera en la nostalgia ni en el recuerdo, sino para apretar con más fuerza una pintura de surcos y de nubes que fatalmente iba a conducir a la visión y a la idea hasta: «el corazón mural de la melancolía».

Una invocación al dolor y una hermosa puntualización al compromiso concluyen el mensaje de Eladio Cabañero: *¿Con el dolor no habrá quien pueda? ¿Nadie? / Tu pintura no es sólo o perfección o muerte. / Por eso, amigo Antonio, ahora te digo / que no te halles remiso de tu esfuerzo terrible: / hay que pintar, pintar mejor que nadie / para salvar a todos los que sufren.* Dejemos para un análisis más detenido estos dos puntos que señala el poeta.

DOLOR Y EMANCIPACION

Si a partir de la óptica del poeta reexaminas, desgraciadamente a través de reproducciones, algunas obras de Antonio López, veremos perfectamente definirse dos categorías. La misma ciudadanía del miedo que se evidencia en una gran parte de sus realizaciones, análoga preocupación a la que expresa por los atemorizados, viene a residir en su intento de hacer la escenografía de una cultura de la escasez y al mismo tiempo en el esfuerzo por devolver al pueblo lo que éste le ha venido dando.

El dolor es en la obra de Antonio López un descubrimiento estético, pero también un testimonio de humanidad; tristes en su profun-

didad inquebrantable, en una soledad que nadie sabría cómo romper, los personajes miran, y el artista se compromete de tal forma con ellos que quizá piense que el llegar a la más profunda de las expresiones de esta tristeza, al más hondo diagnóstico del dolor sirva para romper el círculo, o mejor aún, los sistemas de alienación que los rodean y desde los cuales el ser humano se va degradando profundamente. ¡Hay que devolver el hombre a la luz! Parece ser la consigna que en su pintura sigue Antonio López. Y para ello es preciso alcanzar una gran perfección en la transcripción de aquello que se vive diariamente, de la penumbra del entorno del rostro amigo, porque las gentes de Tomelloso o de Madrid, el pequeño círculo de las personas con las que vive y siente, pueden ser útiles a los demás, constituyendo claves enriquecedoras para encontrar los parámetros de un destino diferente.

En muchas de las antiguas religiones orientales, se dice que entre enorme cantidad de las maneras que existen para nombrar a Dios sólo una es válida, y cuando este vocablo sea encontrado todo se resolverá y el mundo vendrá a transformarse en un paraíso infinito. Parece como si Antonio López buscara hacer en su propia leyenda la réplica de este viejo estrato legendario. Un día el dolor será tan grande y tan profundo, quedará tan ampliamente expresado en el cuadro y en sus instancias, que todo se iluminará, todo se volverá consistente, menos aquello que forzadamente enajena y de cuya fuerza la verdad encontrada nos librará. Esa pintura que se concibe y realiza mejor que ninguna otra va a «salvar a todos los que sufren».

DE CUANDO LA MIRADA Y LO REAL SALEN A LA CALLE

Algún día ocurrirá un milagro, los escritores de arte comenzarán a preocuparse en interés y profundidad por la obra de Antonio López y alguien más allá de la poesía, de la crítica apresurada o del elogio pedantescamente basado en Santo Tomás, analizará un tema de por sí riquísimo y lleno de facetas, el valor de lo onírico en la obra de Antonio López García.

Del temor al dolor, desde la oferta de lo universal en función de lo cotidiano y de lo diario como categoría total, desde la inquietante búsqueda de un ser «otro» en el que depositar quizá contenidas motivaciones de fraternidad, en toda la obra de Antonio López discurre una vocación por plasmar el sueño. En 1957, un bodegón, frutas, una rama, una jarra de agua, un libro, un retrato, un frutero y un papel de periódico, salen sobre una mesa a interrumpir una calle,

a romper en deliberada algarabía de colores y de formas la monótona simetría de las aceras, la esteoritipada sucesión de las ventanas. Parece como si el sueño quisiera tomar posesión de las aceras, carta de ciudadanía frente al resplandor del sol que se insinúa y fuera afirmándose de una manera absoluta, negando la lógica como una más de los sistemas de limitación y enajenación del individuo: «Sobre la calle el sueño es un discurso», escribe Wallace Stevens. Y esto es lo que ocurre en un primer momento sobre un cuadro de Antonio López.

Años después, en 1960 el artista empieza a tomar perspectiva y a convertirse en el habitual de su propia terraza, y la ciudad es un enorme símbolo aglutinante de tejados y azoteas, de avenidas que parecen encauzar el destino del ciudadano y que en realidad no van a ninguna parte. En la misma época, el contraste surge de la imagen habitual de una calle de Tomelloso, en donde el pariente y maestro Antonio López Torres, chiquitito, ajustado, estupendo de sobrio sosiego, llena la calle entera con su moderado donaire, mientras habla con Francisco Carretero, muy cerca de las aceras desde las que otros habitantes de Tomelloso miran pasar otro día.

En 1964, un cuadro titulado *Atocha* nos muestra una pareja enlazada que hace el amor ante la indiferencia de una perspectiva urbana madrileña: la de la calle Atocha. No es un desafío ni una gratuita obscenidad; no es tampoco una concesión al erotismo que en esta época aún no es instrumento de consumo y perplejidad de horteras, lo que ocurre es que el sueño que es la más real de todas las cosas ha salido a la calle, que en un momento determinado alguien ha deseado amar desnudo sobre la brea que los coches van desgastando, en un espacio sistemáticamente negado al sueño y a la ilusión, escenario único de un vaivén de personas y de objetos, de la nada a la nada, pasando por ninguna parte.

En 1968, en realización que concluye dos años después, Antonio López encuentra un ángulo insólito para mirar a Madrid, para plasmar las ventanas como ojos, los edificios como seres humanos, con sus estigmas de vejez o con su impoluta presencia de algo que no va a decaer nunca o que, si da muestras de debilidad, va a ser inmediatamente sustituido por otra estructura igualmente impersonal, aséptica, ejecutiva, recambiable.

Cuando la realidad sale a la calle, son la quimera y el sueño quienes se convierten en protagonistas de las aceras, cuando la mirada se enfrenta al mastodonte urbano, al horno crematorio de las ilusiones y las esperanzas, en el momento en que Antonio López

mira a Madrid al Sur, o a Madrid al Este, de una mirada total e indefinible, lo que ocurre es que se ha desatado una tempestad de amor y la pincelada es un amor de parque lejano que verdea o de pazguato rascacielos que se levanta aprovechando su exigua ventaja sobre los demás edificios. Es una querencia de idealizar el sudario de polución que rodea la ciudad y de pensar que quizá sea una nube de ensueño.

Cuando la mirada sale a la calle ocurren muchas cosas, porque con ella van la ilusión y la quimera y la obsesión tozudamente noble porque el mundo sea mejor en cada momento y en cada rato y el hombre lo admite con más dignidad y no existan sorpresas desagradables, ni imágenes de dolor, ni opresión, ni sueños interrumpidos, sino, por el contrario, una inacabable, hermosa voluntad de ensueño que vaya enseñoreándose de las personas y de las cosas.

EL GRAN TEATRO DEL HOMBRE

Parece como si cada uno de los cuadros de Antonio López constituyeran una convocatoria de sueños, de ilusiones y de esperanzas; alguien en alguna parte pronuncia la mágica, ilusionante y estereotipada frase: «Pasen y vean». Y por extraños derroteros llegamos a encontrarnos frente a algo cotidianamente insólito, inquietantemente plácido, alucinantemente real.

Si dejamos al lado el sentido mítico y catastrófico del valor de la obra de arte como objeto de inversión, como magnitud económica, y no en función de centro unificador de referencias, veremos que esta característica de la obra de Antonio López en cuanto unificadora de un amplio repertorio de impulsos, de intuiciones, de reflexiones, de poéticas, de líneas y de colores, de síntesis o de generalizaciones, de recuerdos o de olvidos, realizado todo desde la inagotable sed de perfección y de realidad que lo anima, motivado por unas premisas de salvación y de rescate de la propia realidad del hombre y de su sueño, constituyen sin duda alguna un contexto espectacular.

Pero este espectáculo no es el teatro del mundo, como rotulaba un dramaturgo de nuestro Siglo de Oro, sino el teatro del hombre, el que un día cualquiera en la letanía de un itinerario del taller a la taberna, del hogar al mundo pequeñito de la televisión, empieza a sentir una serie de intranquilidades y de inquietudes contra las que el Seguro de Enfermedad no puede recetar ni diagnosticar nada. Un día cualquiera el hombre siente que es hombre, que está vivo, que puede ser enormemente libre o absolutamente cautivo. Y, más ade-

lante, intuye que una parte de él, un sector muy importante de ese conjunto de actitudes, de creencias y de intuiciones que llamamos vida, no puede ser apresado, no lo cambia por un salario como el esfuerzo o el sudor de la fábrica, no se quema sobre la butaca del cine cuando «el bueno», fatigado de matar, regresa a los labios de la protagonista. No se satisface tampoco con el vino bronco y áspero del sábado, ni con el dominó del domingo, ni con el bostezo y el arrastrar de los pies de la misa a la que nunca se va voluntariamente.

El hombre se descubre inmenso y poderoso, como un pájaro de grandes alas que no supiera cómo desplegarlas, fuerte y a la vez inválido, decisor y a la vez indeciso. Todo lo puede y nada sabe cómo puede hacerlo. Está hecho a semejanza de un dios o ha inventado a ese mismo dios para paliar sus incertidumbres. Un día casualmente le llegan por la radio unos acordes de música barroca que se llaman Vivaldi o Teleman; otro día, se le nace una náusea indefinible oyendo cantar a Manolo Escobar. Pero la fuerza inmensa del entorno deteriorante le dice que Escobar es «un tío cachondo» y que el otro es «un rollo». Y su sed de belleza y su ansia de infinito se quedan exclusivamente con una canción para imbéciles, sobre una corrida de toros y una minifalda o en una estúpida alharaca patriotera muy del agrado de los fabricantes de discos.

Pero hay muchas más cosas en el teatro del hombre. Sobre la escena un viejo daguerrotipo de la pariente ya desaparecida cuando era niña, que se llamaba Carmen y que llevaba un breve lazo de raso en el cuello. Es el principio de un desencadenamiento por el cual en el aparador o en la alacena, en la puerta del dormitorio o en la cocina un día cualquiera los que se fueron se hacen evidentes y nos revelan que nadie muere, sino para los que quieren verlo muerto.

Ayer y mañana son ambigüedades. Hoy es un dolor atemorizado, un caudal de inidentificables presentimientos, una quiniela o un billete de lotería que intentan poner precio a la esperanza, que pretenden dar medida material y cuantitativa a lo cualitativamente imponderable. Y el hombre, que ha aprendido a llegar pronto a la fábrica, a fichar, a firmar sin sacar la lengua en la nominilla de los sábados, sabe también que por la calle hay que andar con pausada compostura, que no se puede correr ni gritar, que no puede sentarse en el borde de la acera y ponerse a llorar de soledad y de miedo, de días que se van para no volver ni de cosas que no sabemos cómo se llaman, de proyectos que se van rompiendo poco a poco o que

ni siquiera sabemos diseñar. Entonces, en un momento determinado, el hombre, que sólo corre en sueños perseguido por los sueños, expresa en un solo gesto toda su melancólica amargura, su total absoluta soledad. Y Antonio López descansa por un momento en su intento de hacer en imagen la crónica de la ciudad, de llevar al cuadro un misterio de melocotones o de membrillos. Y mira al hombre. Y sufre con él. Y se hace partícipe de su inacabable desconsuelo, de su llanto apenas musitado. Y mientras tanto va pintando.

RAUL CHAVARRI

Centro Iberoamericano de Cooperación
MADRID

DADAISMO Y SURREALISMO *

«SI CADA QUIEN DICE LO CONTRARIO, ES PORQUE TIENE RAZON»

«Dada permanece dentro del marco de las debilidades europeas, es una cochinada, como todas, pero de ahora en adelante queremos zurrarnos en diversos colores para ornar el jardín zoológico del arte con todas las banderas de los consulados» *(Manifiesto del Señor Antipirina).*

* * *

«Por los diarios se entera uno de que a la cola de una vaca sagrada los negros Kron la llaman Dada. El cubo y la madre en cierto lugar de Italia: Dada. Un caballo de madera, la nodriza, doble afirmación en ruso y en rumano: Dada. Hay sabios periodistas que ven en todo esto un arte para los críos, y otros santos Jesús llamando a los niñitos del día, el retorno a un primitivismo seco y ruidoso, ruidoso y monótono» *(ídem).*

* * *

Mayo de 1916 es la fecha del nacimiento oficial de Dada en Zurich. Es el momento de la batalla de Verdún, y en Francia hace furor la caza de espías alemanes, de manera que la prensa parisina no saluda con demasiado optimismo la aparición de los Dada. «No nos dejaremos engañar —dice *L'Intransigeant* dos años más tarde— y tomaremos nota de los nombres de los dadaístas que tienen una sucursal en Berlín.» De todas formas, el eco que la prensa parisina da a este movimiento se reduce a brevísimas reseñas en periódicos ocultos; no será hasta Bretón que la cosa tome importancia.

---

* He preferido la transcripción de Dada a la de Dadá, que normalmente viene siendo utilizada en las traducciones, ya que ese acento gratuito que da mayor corporeidad a lo que, en un principio, no es más que absurdo balbuceo, a mi modo de ver, traiciona el espíritu del Dada. Además hace resaltar la diferencia que hay entre dadaísmo —movimiento más o menos organizado— y Dada, ejercicio de la libertad sin programas elaborados.

A pesar de las breves afirmaciones de periódicos paranazistas, el cabaret Voltaire, situado en la calle Spiegelgasse —en el número 12 de la misma vivía Lenin con Krupskaia—, no tiene nada de germanófilo, ni detenta ninguna postura a favor o en contra de nada. Una serie de artistas e intelectuales, la mayoría de ellos sin demasiado dinero, viven de las representaciones montadas en aquel local, escapan de la guerra y se lanzan, cada uno a su manera, a la aventura anarquista más descarada y brutal que se ha realizado hasta ahora. Ni el teatro pánico de Arrabal, ni los *happenings* montados en Nueva York por los *Crazies* o por los *Dingues,* ni —por supuesto— el teatro del absurdo, llegan a tocar fondo de una manera tan decidida y cruel como Dada. Dada es el anarquismo puro, el anarquismo que no cree nada, ni el arte ni la cultura, ni posturas redentoras del arte o la cultura, ni antiarte o anticultura; que pone por encima de todo la vida y la acción, el anarquismo que ni siquiera se define como tal porque no cree ni en sí mismo, y que, desde luego, huye como gato escaldado de cualquier tipo de justificación ideológica o de postura partidista.

Dada cortaba el camino a la reacción y también a la vanguardia. Su ironía superaba el desastre y nadie la comprendía. Era necesario que el lenguaje se liberase de toda traba, y la literatura del imperio de la lógica. Es aquí donde se inserta la ilusión terrorista de Dada. Lo feo reclama sus derechos, el principio de placer triunfa sobre las condiciones reales en el momento en que éstas se juzgan más desfavorables, y rizando el rizo a la manera que lo riza el «Umor Negro» de Jacques Vaché, viene a poner la vida en el lugar preponderante, la literatura se articulará con ella solamente para ponerse a su servicio.

* * *

La crisis del lenguaje ya viene arrastrándose desde finales del siglo XIX, cuando los simbolistas estaban empeñados en una tarea de alquimia del verbo, cultivando aliteraciones, arcaísmos, neologismos... y recopilándolos en el *Glosario* de Plowert, libro hasta el presente desconocido en España, como suele decirse «ni por el forro». Se trataba de convertir el lenguaje poético en un rival de la música. Como consecuencia inmediata, lo que se consigue es separar el lenguaje del habla.

El primero que recoge esta herencia es Marinetti: «Nuestra embriaguez lírica debe deformar, modelar libremente las palabras cortándolas o alargándolas, reforzándolas por el centro o por los extremos, aumentando o disminuyendo el número de vocales o consonantes...

También emplearemos en la misma página tres o cuatro tintas de colores diferentes y 20 tipos de letras, si es preciso. Por ejemplo: cursiva para una serie de sensaciones semejantes y rápidas, negrilla para las onomatopeyas violentas, etc...» Pero esta revolución tipográfica no conseguía la tarea de «comprometer el ser por medio del lenguaje». Directamente relacionado con ambos intentos, Dada asume la tarea de crear un nuevo lenguaje.

Apollinaire, Hans Arp, Hugo Ball, Francesco Cangiullo, Blaise Cendrars, Emmy Hennigs, Jacob van Hoddis, Richar Huelsenbeck, Marcel Janco, Vassily Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, O. van Rees, M. Slodi, Tristan Tzara. Esta es la primera relación de nombres que aparece unida a la palabra Dada; exposiciones en las que se suceden Paul Klee, Kandinsky, Chirico, Savinio, Kokoschka, Max Ernst, Richter, Prampolini... y veladas nocturnas mitad representación teatral, mitad agresión y provocación al público, mitad recital de poemas, mitad musical, son sus actividades inmediatas. Hugo Ball recitaba poesía abstracta: «O Gadji Beri Bimba»; todo esto provocaba las iras del público (¡Benditos ellos que todavía tenían un público capaz de tener iras, y por lo tanto interesado y sensible!), pero, por encima del tumulto, desde dentro de un cilindro de cartón azul que le cubría la cabeza y sobre el que descansaba un sombrero de copa, entonaba con la cadencia de una antigua lamentación sacerdotal: «zinzim uralalla, zinzim uralalla, zinzim zanzibar zanzalla zam». Tzara inventaba poemas químicos y estáticos (sillas en las que hay pancartas con palabras escritas que se desplazan y cambian), tocaba el tambor como fondo a los recitales de Arp e investigaba una especie de lenguaje bárbaro mezclado con sonidos africanos.

Toda la actividad Dada se consagra a una aguda anarquía intelectual. Los acontecimientos políticos no les arrancan ninguna postura, si no es la meramente antibélica.

Aunque conocen Nord-Sud, y dan una detallada relación del estreno de *Les Mamelles de Tiresias,* mantienen escasa relación con los intelectuales franceses. Registran con emoción la muerte de Apollinaire, al que Tzara dedica uno de sus más líricos poemas, publicado en *Nos Oiseaux* en 1923:

nosotros no sabemos nada
nosotros no sabíamos nada del dolor
la estación amarga del frío
abre largos trazos en nuestros músculos
el abría amado antes la alegría de la victoria   en cárcel

juiciosos bajo las tristezas calmas
no podemos hacer nada
si la nieve caía de arriba
si el sol ascendía sobre nosotros durante la noche para calentarnos
y los árboles colgaban con su corona
—único llanto—
si los árboles estaban entre nosotros para mirarse
en el lago tranquilo encima de nuestras cabezas

SE PODRIA COMPRENDER

la muerte sería un bello y largo viaje
y las raciones ilimitadas de la carne, de las estructuras y de
los huesos.

Y saludaban la llegada a Suiza de Picabia, el antipintor que va a colaborar a partir de entonces con Tzara.

Todo parece respirar un aire de alegre terrorismo juvenil, individual y sin problemas prefabricados; cada cual busca su forma de expresión de la manera que mejor le parece y nadie se toma demasiado en serio la necesidad de hacer Arte.

Pero a medida que comienza a adquirir importancia, el movimiento Dada se va a estructurar como tal movimiento; aun cuando tal estructura sea la defensa del «anti» por antonomasia, comienza a definir sus defensas propias, las que enarbolará como movimiento organizado y que le llevarán más tarde a París. En 1918 se publica el *Manifiesto Dada,* de Tzara, y, a partir de entonces, con la publicación del *Manifiesto del Señor Antipirina,* Tzara aparece ya como líder indiscutible del movimiento que establece sus fronteras y dicta las normas que le son particulares.

La inocencia perdida, una vez probado el fruto del árbol de la Ciencia, Dada está en condiciones de intentar la aventura «ista» y lanzarse a la palestra mundial. A pesar de sus manifiestos, Dada no pretende convencer a nadie, aunqué lo hace con demasiado énfasis apostólico, no tiene una doctrina, aunque llega a hacer una doctrina del no tener ninguna, no busca bases ideológicas, no entronca con ningún tipo de filosofía justificatoria, no se arrima a ningún partido, sigue manteniendo su carácter de juego por encima de todo, pero se ha visto superado por sí mismo, y eso le pone en contacto con los movimientos del momento, que sí mantienen opiniones políticas e ideológicas justificatorias del arte. Cuando alcanza esta etapa, Dada se desmembra. Porque a la hora de demostrar hasta qué punto se ex-

perimentaba esa *joie de vivre* en la negación, Dada fracasa rotundamente. Su ataque contra todo es feroz, pero estéril, va a ser la matriz de la que se desprenderá una camada de lobos prácticamente antidadaístas o, al menos, traidores a Dada.

Dada es fundamentalmente cínico, pero con un cinismo que no corroe nada, del que sólo un señor tiene la clave: Tzara. Un cinismo un poquito aburrido, un poquito triste. Y, en el fondo, un cinismo un poquito pedagógico, aunque sea la antipedagogía lo que practiquen en rigor; igual de ciencia es la psiquiatría que la antipsiquiatría, a fin de cuentas.

Lo mejor de Dada seguirán siendo sus afirmaciones programáticas:

«Pero nosotros, Dada, no compartimos su opinión —la de los grandes embajadores del sentimiento que exclaman a coro "Psicología, psicología, ji, ji", "Ciencia, ciencia, ciencia"—, pues el arte no es cosa seria, os lo aseguro, y si mostramos el crimen para decir doctamente ventilador, es para halagarles, queridos oyentes, os amo tanto, os lo aseguro, y os adoro» *(7 manifiestos Dada).*

«La manera de mirar rápidamente el otro lado de una cosa, a fin de imponer su opinión indirectamente, se llama dialéctica, es decir, regatear el espíritu de las patatas fritas bailando la danza del método alrededor» *(idem).*

* * *

En 1919 todavía se distinguen en el movimiento las dos influencias distintas de Picabia y Tzara. Es el momento en que el surrealismo entra en contacto con el dadaísmo y asimila sus fórmulas. La búsqueda del lenguaje por la destrucción —que también preocupó a Breton, aunque éste lo intentaba al modo mallarmeano que entronca directamente con Saussure— que inició Tzara va a ser reproducido casi miméticamente, y desde luego a una escala inferior, por el Breton de esta época. Este publica, por ejemplo, un poema compuesto con todos los «Breton» que aparecen en la guía telefónica de París, y otro titulado «Pieza falsa», que aparece en *Dadaphono* en marzo de 1920:

Jarrón de cristal de Bohemia
jarrón de cris
jarrón de cris
jarrón de
de Cristal
Jarrón de Cristal de Bohemia
Bohemia
Bohemia

de Cristal de Bohemia
Bohemia
Bohemia
Bohemia
Hemia hemia si Bohemia
Jarrón de Cristal de Bo Bo
Jarrón de Cristal de Bohemia
Las pompas que de niño soplabas
Soplabas
Soplabas
Abas
Abas
Soplabas
que de niño soplabas
Está allí, está allí, todo el poema
Alba efí,
Alba efí,
Alba efímera de reflejos
Alba efí,
Alba efí,
Alba efímera de reflejos *.

En fin, un claro ejemplo de la confusión entre la necesidad de un nuevo vehículo para la expresión de las cosas y la empresa esperántica de la construcción de un nuevo lenguaje que ni siquiera tiene la originalidad de buscar sus fonemas o sus morfemas constitutivos, y además, un ejemplo fácil y malo.

Esta idea de construcción de un nuevo lenguaje se transmite a los aún en formación surrealista, a través del filtro bretoniano, como tantas otras cosas. Y como el camino emprendido no puede ir más allá de lo que el caminante da de sí, todo empeño ilógico, toda tentativa de ir contra la lógica, al ser una inversión, no puede impedir ser un reflejo de lo invertido, y los pasos Dada van a dejar una huella que se convierte pronto en pasos... perdidos.

Y así surge la escritura automática, como un intento —esta vez sí originalmente surrealista— de acabar, a la vez, con la vanguardia futurista y dadaísta y con los en este momento ya caducos rebuscamientos de la escuela mallarmeana; sus esfuerzos no se dirigirán ni al lenguaje escrito ni al hablado, si no al tronco común de ambos. En lugar de preocuparse por las palabras, Breton se fijó en las re-

* Desconozco la versión francesa del poema; la forma gráfica es mía.

laciones entre las palabras, proponiendo un estado cataléptico capaz de dar a luz las imágenes oníricas escondidas en estas relaciones. Se propone alcanzar, por decirlo así, la materia prima del lenguaje: «Algo así como el lenguaje en estado bruto, el cual aún no se habría determinado».

Y como alternativa a los malabarismos con el alfabeto, Breton lanzó los malabarismos con las imágenes, y creó el *poema-objeto,* especie de *collage* mixto en el que las palabras de un poema se hallan entrecortadas por diversos objetos que añaden un sentido suplementario a la frase, o que crean la base del poema, siendo las palabras un simple soporte suyo.

* * *

Igual que la libertad se afirma en su uso, la destrucción de lo existente sólo se produce mediante la construcción de algo nuevo; de nada vale ponerle bombas al lenguaje en plan de alegres terroristas juveniles, no salió de ninguno de aquellos intentos la piedra filosofal buscada por la poesía en este siglo; sólo Joyce ha hecho algo realmente nuevo en cuanto a lo que expresión literaria se refiere. De nada vale gritar contra «la lógica», «lo burgués», «el arte», «lo establecido». Ya había acabado Alicia con la lógica cartesiana. Por ello hay que distinguir entre lo que fue la experiencia vivida y el resultado histórico de lo que la experiencia legó. En cuanto las cosas necesitan explicarse a sí mismas, y lo necesitaron para alcanzar esa cohesión y afirmar su personalidad, caen fácilmente en la controversia política, y así es cómo Dada sucumbe a sus propias contradicciones, se disuelve como movimiento en su propia incapacidad creativa. Las individualidades más brillantes del movimiento van a ir escogiendo, unos el camino solitario, mientras que otros aún intentarán todavía la aventura surrealista, que, desde luego, es mucho más rica y duradera, ya que tiene más posibilidades gracias a la personalidad política de Breton, por una parte, y por otra, a que se apoya en cosas mucho más «reales», «valores que se cotizan», la dialéctica materialista, por ejemplo, y además no se desentiende de acontecimientos más importantes del siglo, entre ellos y sobre todo la revolución puesta en marcha por octubre.

* * *

Pero volvamos atrás, aunque sea brevísimamente; ya había llegado a París, con anterioridad a Tzara y a Picabia, otro Dada, en la época en que aún no estaba formulado el dadaísmo: Arthur Cravan, que co-

nocía el espíritu terrorista y anarquista de Dada a través de las exposiciones de Duchamp —«El vidriero guasón», como le habría llamado Lautreaumont de haberle conocido— y Picabia en Nueva York. Llega dispuesto a deslumbrar París, a *epater* París. Y para conseguirlo organiza una velada Dada el 5 de junio de 1914. Este era el texto mediante el que tal velada fue anunciada:

«Vengan a ver —salle des "Societés Savantes", 8, rue Danton— *El poeta,* de Arthur Cravan (sobrino de Oscar Wilde), campeón de boxeo, peso 105 kgs., estatura 2 m. El crítico brutal hablará, boxeará, bailará. La nueva "Boxing dance". El Very Boxeo con la colaboración del escultor Mac Adams y otros números excéntricos. Negros boxeadores y bailarines. Domingo 5 de junio a las 9 de la noche. Precio de las localidades, 5 fr. 3 fr. 2 fr.».

Pero la influencia que aquella *soire* podía haber tenido en la vida intelectual parisina del momento estaba condenada al fracaso. La ingenua exaltación de libertad Dada que ofreció Cravan no tenía nada que hacer frente al espectáculo que constituía Jacques Vaché. Este terminó rápidamente y sin proponérselo con la protesta Dada y con la irresistible rebelión en común que tal protesta anunciaba, y de la que el presente olvida su alcance. Su libertad intelectual tan fácilmente asumida y tan poco necesitada de sanciones propagandísticas asombraba demasiado a Breton, a Fraenkel y a Aragón, como para que éstos pudieran dejarse impresionar por otro tipo de protesta.

Solamente cuando Dada aparece en París como movimiento organizado, con la solvencia garantizada de Tzara a la cabeza, se preocupa el surrealismo de investigar su forma de rebelión artística. *Bulletin Dada* unifica Dada y surrealismo por poco tiempo. Tzara es la tentación anarquista del diletante Breton, como más tarde Trostky será la tentación comunista. Ambos encarnan aquella visión que Breton confiesa en *Arcano 17* haber sido decisiva en su vida: «Un mar de banderas rojas agujereado aquí y allá por la bandera negra desplegada...». De cualquier manera, la tentación de elevar bandera propia era demasiado fuerte como para que tomara partido por una u otra de manera permanente. Y Breton emprendió el camino de formar un «partido» aparte, el «partido surrealista», que podía hacer suya la consigna «intelectuales y artistas del mundo, uníos», y que proclamaba la próxima liberación del arte, y del hombre por el arte.

Nadie reconocería al Breton de 1930-1940 en el personaje que el 23 de enero de 1920 presentó al público parisino un «artista» llegado de Zurich que se llamaba Tzara, y un movimiento que se llamaba Dada. Con su proverbial capacidad de maestro de ceremonias, él llevó prácticamente todo el paso de la «velada» —aun cuando era un inexperto

en Dada, pues acababa de conocerlo y ni siquiera lo había reconocido bajo su primera manifestación a cargo de Arthur Cravan, cuando él estaba preocupado por la expresión poética mallarmeana y llevaba a cabo la tarea de «realizar la síntesis Rimbaud-Mallarmé».

En el Palais des Fêtes presentó algunas pinturas de Picabia, sacó a escena un gran lienzo con las palabras «arriba» abajo y «abajo» arriba, que presentaba en grandes letras rojas el retruécano LHOOQ *(Elle a chaud au cul)*, que hizo gritar al auditorio, y llevó a cabo, delante de los ojos de todo el mundo, la destrucción de una «obra de arte» (una pizarra cubierta de inscripciones bajo el título de «riz au nez»). Tzara leyó el último discurso de Leon Daudet en la Cámara de Diputados, mientras Breton y Aragón, a ambos lados, tañían campanas. El auditorio reaccionó violentamente; entre los asistentes se encontraba Juan Gris, que había ido a alentar a la «joven generación».

El 27 de marzo de 1920 el *Manifeste cannibale Dada*, de Francis Picabia, fue leído en la *soirée Dada* que tuvo lugar en el Théâtre de la Maison de l'Oeuvre:

«Estáis todos condenados; ¡de pie! De pie como lo haríais para oír la *Marsellesa*, o el *Dios Salve al Rey*...

Dada sólo no huele; no es nada, nada, nada;
Es como vuestra esperanza: nada;
como vuestro paraíso: nada;
como vuestros ídolos: nada;
como vuestros políticos: nada;
como vuestros héroes: nada;
como vuestros artistas: nada;
como vuestras religiones: nada;

Silbad, gritad, rompedme los dientes, *¿y qué?* Aún os diré que sois unos imbéciles. En tres meses, mis amigos y yo os venderemos nuestros cuadros por unos pocos francos.»

* * *

Una vez lanzada la bomba, sólo es posible retardar su explosión. En la Alemania de la primera posguerra, mientras el nazismo va tomando fuerza y a través del período de noviembre de 1918, cuando los comunistas prácticamente tomaron Berlín (Huelsenbeck tuvo incluso un cargo público), inmersos en la propaganda anti Weimar, pro Weimar y nazi, la postura de los dadaístas se hacía cada vez más difícil, mantuvieron su existencia gracias a disparatadas afirmaciones y siguieron con la, cada vez más encarnizada, línea de ataque a izquierda, derecha y centro.

«El dadaísmo exige: la unión internacional de todos los hombres y mujeres creativos e intelectuales sobre la base de un comunismo radical... El Consejo Central exige la introducción del poema simultaneísta como oración estatal comunista.» Ernst y Arp colaboran en la creación de *collages* «Faragaga», que, en seguida, ante la necesidad de volver a unirse al mundo real, se convierten en montajes fotográficos de denuncia del nazismo; sin embargo, no son Ernst y Arp quienes llevan a cabo esta última forma de política gráfica, prefieren absorberse en sus creaciones individuales. De cualquier manera, Dada ha comenzado a crearse su propio *ghetto* y la bomba estalla, su metralla alcanza la totalidad de las expresiones artísticas que le suceden: surrealismo, cubismo, abstracto...

En 1922 se produce la ruptura definitiva del grupo francés con Dada. La irracionalidad Dada era con frecuencia piedra de toque para Breton; no es que éste defendiera una postura racional, ni siquiera defendía tesis surrealista, pues tal movimiento no estaba aún en marcha —el primer manifiesto no se publica hasta 1924—. Pero Breton, menos creativo y de una inteligencia analítica mucho más fuerte, gustaba de erigirse en juez con harta frecuencia. Jacques Rigaut, que se suicidaría en 1929, tenía buenas pruebas de ello (Breton: «Según tu opinión, nada es posible. ¿Cómo te las arreglas para vivir? ¿por qué no te has suicidado?» —y éstos son los mismos argumentos policíacos de cualquier persona poco inteligente ante el, por ejemplo, demonio existencialista—. Rigaut: «Nada es posible, ni siquiera el suicidio... Te guste o no, el suicidio es un acto de desesperación o un acto de dignidad. Matarse es admitir que existen obstáculos aterradores, cosas que temer o bien tomar en consideración.») Y no es que Breton tuviese la idea de defender un tipo de postura más «burguesa» que la de Dada, simplemente la degeneración del movimiento se empezaba a consumar y Breton no iba a hundirse con un viejo barco al que, además, nunca había estado excesivamente unido, las fallas más evidentes del mismo y sus representantes más débiles le servían para marcar diferencias, atraer gentes y modelar posturas. Nada que no haya hecho toda fracción política en el seno de un partido más fuerte en los difíciles momentos de la escisión para asestar el golpe de gracia. Y aunque esto sólo puede servir como ejemplo comparativo, salvando las distancias entre labor política propiamente dicha y aquella otra labor cuyo objetivo era el arte, si se puede ver de esta manera la relación que en aquellos momentos mantenían en París Dada y Breton, considerado éste junto con Aragón los entes generadores del surrealismo. En el momento en que Dada admite el «ismo», se planifica a sí mismo, sale de sus cauces y se lanza en

París a la palestra mundial, acepta la manera de actuar de los partidos —aunque sea desde la vertiente del anti y el contra— y está sujeto a la labor de zapa, a las escisiones y a lo que se llama «labor de fracción».

Emocianados por los *collages* de Marx Ernst, Breton y Aragón fueron ganándole para el surrealismo. Por otra parte, precisaban de alguien que pudiera presentar batalla a Picabia en su propio terreno: la pintura; Picabia estaba llegando a ser en París aún más que Tzara, la encarnación viviente de Dada, y su creciente importancia molestaba a Breton más de lo que estaba dispuesto a declarar.

El surrealismo nace con la aureola de los grandes movimientos revolucionarios. Su principal objetivo es: enseñar al hombre —que obligado por las necesidades de la vida se acostumbra a infravalorar aquella imaginación que en su infancia era tan viva—, que imaginación y libertad son dos valores a colocar por encima de todo, y que, por lo tanto, se hace necesario atacar la actitud realista, que concede importancia a una cosa sólo por lo que tiene de útil o por el sentido lógico que posee.

El hombre se asoma sin cesar al precipicio del *ser* y *no ser*, la muralla invisible del vértigo lo atrapa en cada recodo de la historia. Perpetuamente amenazado de petrificación. No existe esperanza fuera de una ruptura completa con todo aquello que sabe lo condiciona negativamente, ésta es la única manera que el hombre tiene de conocer «la alegría surrealista pura del hombre que, advertido del éxito sucesivo de otros, no se tiene nunca por vencido en lo que quiere —estableciendo entre ambas cosas un camino razonable— y lo que puede».

Pero las palabras son vagas e imprecisas en la teoría y mucho más a la hora de la práctica, y a la vez tienen perfiles demasiado concretos, ¿qué es lo «negativo»?, ¿qué es lo «positivo»? ¿Qué lo «bueno», qué lo «malo»? Esta pregunta no ha podido ser contestada, en veinte siglos de dominio de las ideologías, desde el terreno de la libertad; en el momento en que simplemente se formulan, ya surge todo un conjunto de sanciones, premios y castigos, sobre todo un conjunto de actuaciones encomiables o criticables. No se sustrajo a esto el surrealismo.

Las ideas fundamentales del surrealismo, basadas en los valores de libertad e imaginación se desarrollan a partir de la adhesión fundamental a la Revolución Rusa. Aragón y Breton declaran:

1.º Adhesión al materialismo dialéctico, primacía de la materia sobre el pensamiento, dialéctica hegeliana, concepción materialista

de la historia, necesidad de la revolución socialista para acabar con la lucha de clases.

2.° De «límites no fronterizos del surrealismo» ve la posición actual de los científicos como un «racionalismo abierto» —que resultaría de la concepción no euclidiana de la geometría y de la física no maxwelliana— a la que no podría dejar de corresponder un realismo abierto o surrealismo que «produce la ruina del edificio cartesiano-kantiano y trastorna la sensibilidad de arriba abajo». Ducasse y Rimbaud abren a la poesía una nueva dimensión desafiando sistemáticamente todas las maneras habituales de reaccionar ante el espectáculo del mundo y de sí mismo. Arrojándose a cuerpo descubierto en lo maravilloso, son los primeros en poner en peligro las más sólidas instituciones, comenzando por la familia.

Una de las armas de que se sirve el surrealismo para conseguir esto y entroncar con aquella línea, sobre todo la marcada por Ducasse, es el *humor objetivo* en el sentido hegeliano de síntesis entre la limitación de la naturaleza bajo sus formas accidentales, por una parte, y el humor, por otra. El humor viene a ser así el triunfo paradójico del principio de placer sobre las condiciones reales en el momento en que se las considera más desfavorables (de aquí la admiración total de Aragón y Breton por Jacques Vaché, que rige su vida por este principio, al que llama *humor),* y está destinado a cumplir un papel decisivo en la época sobrecargada de amenazas en que vivimos.

El surrealismo procede pues de la conjugación de dos operaciones del espíritu, que son: el humor objetivo, así definido, y el azar objetivo, que es la necesidad de interrogar apasionadamente a determinadas situaciones de la vida caracterizada por el hecho de que pertenecen a la vez a la serie real y a una serie ideal de acontecimientos, el azar objetivo habría sido definido por Engels como «la forma de manifestación de la necesidad».

Rechaza el realismo socialista que pretende imponer al artista, excluyendo cualquier otra, la pintura de la miseria proletaria y de la lucha emprendida por el proletariado para su liberación. El surrealismo se aparta de expresar el contenido manifiesto de una época y propone la expresión de su «contenido latente».

La forma de expresión adecuada para conseguir alcanzar ese «contenido latente (en filosofía el Espíritu de la época) es la escritura automática». Existen lugares predestinados para la realización de esta forma particular de escritura, y ésta sería desde el punto de vista surrealista, la cuestión de los castillos.

«El psiquismo humano, en lo que tiene de más universal, encontró en el castillo gótico y sus accesorios un lugar de fijación tan preciso que sería absolutamente necesario saber cuál es el equivalente en nuestra época de un lugar así (todo hace pensar que no se trata de la fábrica precisamente). Pero el surrealismo no está todavía en la etapa de registrar su desplazamiento, desde la época culmen de la novela hasta nuestros días, de las cargas efectivas más altas de la aparición milagrosa a la coincidencia turbadora, y de pedir que aceptemos dejarnos guira hacia lo desconocido por este último resplandor, más vivo hoy que ningún otro, aislando cada vez que la ocasión se presente, los pequeños hechos de la vida.»

En su época de amistad, Breton y Trotsky —éste bajo el seudónimo de Diego Rivera— escriben:

«El arte de la época stalinista entrará en la historia como la expresión patente de la profunda decadencia de la revolución proletaria. Sin embargo, el cautiverio de Babilonia del Arte revolucionario no puede durar y no durará eternamente. El partido revolucionario no puede de ninguna manera proponerse como tarea propia la de dirigir el arte. Una pretensión de este tipo sólo se les puede ocurrir a mentes ebrias de omnipotecia, como las de los burócratas de Moscú. El Arte, como la Ciencia, no sólo no piden órdenes, sino que por su propia esencia no las toleran.» (Sacado del artículo: «Por un arte revolucionario independiente».) Que termina diciendo:

«Queremos:

independencia del arte... para la revolución;
la revolución... para la liberación definitiva del arte.»

México, 25 de julio de 1938.

Aunque esto no impide que posteriormente, en una conferencia en Praga, Breton reclame un «made in» para los objetos surrealistas, con lo que pretende: 1. Definir normas acerca de lo que es y no es surrealismo, restringiendo por tanto la libertad de acción del surrealismo a los límites por él fijados; y 2. La exclusión de ciertas personalidades que podrían ser tomadas por surrealistas, por ejemplo, Cocteau.

No son sólo libertad, imaginación, humor objetivo y azar objetivo las ideas fundamentales sobre las que se articula el surrealismo.

Justo en el punto en que Rimbaud proclama: «Hay que cambiar la vida», aparece el tema del amor referido a la libertad. Este es el punto clave capaz de articular literatura y vida, ésta es la llave que

Nadja ofrece a Breton y de la que él saca buen partido, pues, de la misma manera que Vaché le sirvió de espoleta para hacer estallar a Mallarmè y a Valéry dentro de él, y para reconstruir con sus esquirlas un nuevo modo de expresión que le unió a Dada, Nadja le da la clave que no había conseguido extraer del terreno del discurso contemporáneo. Se trataba de situar el surrealismo dentro del mismo discurso contemporáneo, por lo que era imprescindible hacer a él una triple referencia:

Por una parte, referencia científica que entronca con Freud y con el psicoanálisis; por otra, y a través de la Comuna de París, referencia política al marxismo y a la revolución de octubre; y, por último, referencia filosófica a la dialéctica, en concreto a Hegel, del que Breton era un gran concedor y un muy hábil aplicador de su «Estética».

Pero estas tres cosas que de por sí bastan para situar el surrrealismo dentro del más amplio panorama de su época, no fructifican de manera coherente hasta que, a través de Nadja, entroncan claramente con «L'Amour fou», los «valores femeninos» y el sueño.

El surrealismo evoluciona, pues, con respecto a cuatro puntos cardinales: Amor, Revolución, Poesía y Sueño.

La esencia de ellos está implícita en Rimbaud y la tradición esotérica (tal como entiende ambas cosas Breton, por supuesto) y explícita en «Acano 17», que abre camino a las dos ideas fundamentales del pensamiento surrealista: Amor, Libertad = Estrella de la mañana.

La idea del amor resulta de conjugar los poderes de Eros con la llamada al amor sublime, que es también el amor único. «Naturalmente estoy hablando del amor que "toma el poder", que se impone a la duración de toda una vida, que indudablemente no consiente en reconcer su objeto más que en un solo ser: *Por lo que a mí respecta esta instancia es siempre tan fuerte que soy consciente de que no la reconocería más que sacrificándole todo lo que me hace vivir.*» (Arcano 17.)

Aquellos cuatro nortes que se impone el surrealismo, designan caminos divergentes; consciente de ello, es precisamente por eso por lo que Bretón se empeña en armarlos, en ensamblarlos, fijándose en el amor que entraña elementos maravillosos, como lugar por el que entrar a los campos de la poesía y el sueño. La idea de revolución está implícita en la idea de amor, pues ésta es sólo realizable en la presencia absoluta de la libertad y exige, de continuo, una ruptura radical con lo instituido.

Yendo más allá que Freud en su planteamiento, Breton glorifica

el poder de subversión de la carne. —Freud hace un paralelo entre la libertad sexual y la actitud libre de un hombre: «Aquellos que son capaces de conquistar con decisión su objeto sexual, serán igualmente capaces de luchar por un ideal», haciendo ver, aunque sin resaltar las consecuencias que de ello se derivan, cómo la represión sexual está emparentada con todo tipo de represiones externas—. Por esto, el surrealismo ve en los crímenes pasionales el derrumbe de las instituciones públicas y sale en su defensa. Uno de estos crímenes, el de Violette Nozières sobre la persona de su violador, provocó debates públicos y Breton llegó a escribir una poesía en su defensa:

Devant ton sexe ailé comme une fleur des catacombes
Etudiants vieillards, journalistes pourris, faux revolutionnaires, prêtes,
[juges
Avocats braulants
Ils savent bien que toute hiérarchie finit là.

Esto, naturalmente, no se reduce a una mera idea personal; elevado a tal categoría, el amor entronca con «los valores femeninos» a los que, según Breton, es preciso dar entrada para liberar al hombre occidental de su ciencia demasiado sedimentada y restrictiva. Las antinomias realidad/sueño; razón/locura; objetivo/subjetivo; percepción/representación; pasado/futuro; sentimiento colectivo/amor individual; vida/muerte; incluso ideas preexistentes a la forma de régimen social bajo la que vivimos, y que sin embargo amenazan con no desaparecer con ella, deben ser superadas en tanto que significan una servidumbre, un sufrimiento que, al igual que otro cualquiera, no debe encontrar al hombre pasivo y resignado.

Y aquí es donde aparece en su totalidad la idea de revolución surrealista. La idea primitiva, al menos, pues, y ésta es la principal contradicción que presenta, las realizaciones prácticas de ella se insertan bastante dentro de esa línea de servidumbre y sufrimiento que antes ha sido delimitada, si acaso, con esporádicos pataleos de dandysmo intelectual.

Pocas fueron las realizaciones artísticas donde se plasmasen estas ideas bretonianas, muchas más las actividades políticas del surrealismo en la época, conferencias, contactos, búsquedas... definiciones frente al realismo socialista, por supuesto frente a las actitudes burguesas en el arte; muy paradójico resulta también el asesinato moral de Nadja junto a la defensa del azar objetivo y la defensa de los «valores femeninos» a los que «hay que abrir el mundo». Y el aná-

lisis de todo ello exigiría ya una tarea más amplia sobre el surrealismo y sobre la biografía del mismo centrada en sus máximos representantes.

* * *

Así, la relación Dada-surrealismo se presta a dos tipos de interpretaciones diferentes:

A) Siendo necesaria la destrucción de los valores establecidos para poner «el arte al servicio de la vida», los surrealistas se comprometen en la aventura Dada llevándola hasta su fracaso y extinción para crear después, sobre sus cenizas, el renacimiento poético y artístico que supondrá el surrealismo.

B) Por el contrario, los surrealistas habrían utilizado el movimiento Dada como un campo de aprendizaje; las batallas de las grandes sesiones Dada habrían servido para poner a punto la técnica surrealista antes de lanzarse definitivamente a la acción. La etapa comprendida entre 1919 y 1925 correspondería a la vez a la duración del movimiento Dada y a la primera etapa puramente intuitiva del surrealismo, y ambas cosas se interrelacionan, llegando, al final, a unificarse.

CARLOTA HESSE

Calle del Prado, 23, 5.º piso
MADRID

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

PERSISTENCIA DEL INDIGENISMO EN LA NARRATIVA PERUANA

Por la década de los años veinte, Luis E. Valcárcel publicaba *Tempestad de los Andes,* que planteaba una utópica y nostálgica revolución con vuelta al pasado incaico, mientras Hildebrando Castro Pozo y Abelardo Solís estudiaban la comunidad indígena y señalaban los caracteres culturales de una institución que venía de épocas precolombinas y continuaba latiendo por bajo la estructura política nacida de la emancipación americana. Los regímenes de explotación —yanaconaje, pongaje, etc.— aparecían al par en la contrastada figura de un Perú de claroscuro. El planteamiento socioeconómico de aquellas inquietudes se canalizó en los *Siete ensayos,* de José Carlos Mariátegui, quien pretendía servirse de la supérstite comunidad indígena para una nueva sociedad adecuada a nuestra realidad, que superara la ruptura que había significado la conquista y aun la independencia política en el mundo cultural indígena. Una bibliografía sobre el indigenismo a partir de Mariátegui, representa un vasto y erudito trabajo: desde el «problema primario del Perú», que indicaba Mariátegui en *Mundial* (Lima, número extraordinario del centenario de Ayacucho, 9 de diciembre de 1924), hasta «el indigenismo en la literatura», que el propio ideólogo se planteaba en sus estudios aparecidos en la citada revista (21 y 28 de enero de 1927), para, luego, darnos las notas del «indigenismo y socialismo» y de «el indio y el mestizo» en *Amauta* y *Mundial,* respectivamente (marzo de 1927 y agosto de 1928).

EL INDIGENISMO LITERARIO

Aparte de aquellos estudios, del que separaremos para el nuestro «El indigenismo en la literatura», se iba tomando conciencia de algo que vino en llamarse «la literatura indianista», como la bautizara Concha Meléndez al ocuparse de *La novela indianista en Hispanoamé-*

rica (1934) y como también la denominara el Primer Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana, celebrado en México en 1939. Pero eso nos lleva a una clarificación de los términos «indianismo» e «indigenismo», tal como han tomado sentido en la conciencia de críticos y de creadores literarios en los años que corren desde entonces. En el II Congreso de Literatura Iberoamericana, en California, 1941, ya se habla de «Presencia y definición del indigenismo literario». Es evidente que, a través de sus propias raíces, lo «indiano» se refiere a indios, o sea, a los habitantes precolombinos de América o a sus descendientes, en tanto que lo «indígena» tiene que ver con lo autóctono, lo vernacular, lo propio de un país o región determinada. En el caso nuestro: los americanos —valga decir los peruanos— de hoy producen una cultura que podemos determinar como mestiza, en términos generales; y, así, lo indígena tiene que ver no sólo con el indio, sino con el hombre autóctono —mestizo, indio, blanco, superadas las llamadas barreras étnicas— y con las condiciones actuales de su vida. Concretamente en la literatura, y particularmente en la prosa de creación, la obra sobre indios, su exaltación y enfrentamiento a la cultura occidental, tuvo su auge en el «romanticismo», con una problemática superficial o vinculada a las imágenes de indios puestos dentro de un cuadro de caracteres exóticos, iluminados por la fantasía de escritores como el ecuatoriano León Mera en su *Cumandá*, y como el dominicano Galván en su *Enriquillo*. La novela indiana consiguió representación en el Brasil con la vasta producción de Alencar —a más de la poesía de Gonzálvez Días—; y todo aquello tuvo que ver mucho con *La Araucana*, de Ercilla, o con las *Crónicas*, del P. Bartolomé de las Casas, que proyectaban una luz especial americana, en un escenario también rodeado de exaltación romántica.

SIGLO XIX: ARESTEGUI

La narrativa peruana presenta el extraño caso en América de ser «indigenista» desde el siglo XIX. El romanticismo nuestro no incidió en el «indio» como un ser exótico, ni como un personaje encerrado en los convencionales temas del cruzamiento blanco-indio o de las sorpresas que el destino podía tener reservadas a seres enfrentados a la «conquista» blanca. Fue desde la primera obra que podemos titular novela: *El padre Horán*, de Narciso Aréstegui, literatura «indigenista», y no «indianista». Dentro de aquella novela, cuyo

principal protagonista es el propio Cusco (*), Aréstegui se planteó ya el problema del hombre del pueblo peruano, sea el habitante mestizo de la ciudad, sean los indios y mestizos del campo, sujetos a los tributos y vasallajes que nos señala el autor con elocuencia —tal vez poco aceptable dentro del género novelístico— en las páginas donde asoman Dionisio, Leandra, Antolín y allegados. El problema social del Perú aparece allí ya expuesto a través de la literatura, valiéndose del costumbrismo en boga, pero adelantándose al realismo en la expresión de vivencia y hechos reales —como el asesinato de Angela Barreda por el P. Oroz—, que culminan en aquel «acontecimiento histórico» de la asonada contra el escultor Arbe, que pretendía hacer un nuevo Cristo para el Cusco, a fin de que se llevaran —según rumor popular— al «Taitacha de los Temblores» a la ciudad de La Paz en la época de la Confederación Perú-Bolivia. Esto está también dentro de los «demonios» culturales mestizos que alimentaron con un peculiar carácter indo-hispánico la obra de Aréstegui. Es interesante en su originalidad *El padre Horán,* como lo es también en su adelanto al realismo americano, en varias décadas; y, como fundamentalmente aparece, en su carácter «indigenista» y no simplemente «indiano», que sí se percibía, o se percibiría, en el romanticismo circundante por 1848, en que apareciera la obra, en folletín, en *El Comercio,* de Lima. Coincidente con ello, Aréstegui funda en el Cusco la primera *Sociedad Amiga de Indios;* donde se recoge, a más de la lucha inmediata por la reivindicación de indios y mestizos, el viejo sabor literario e histórico del inca Garcilaso de la Vega y el para entonces cercano de la poesía fabulista de Mariano Melgar, a más del movimiento iniciado contra la mita y demás tributos por Túpac Amaru y su familia en los años de la gran rebelión del siglo XVIII.

CLORINDA MATTO

A cuarenta años vista aquella novela, Clorinda Matto publica *Aves sin nido,* en 1889. Recogiendo en mucho lo antedicho por Aréstegui, a más de otras publicaciones en torno del problema como *La trilogía del indio,* novela anticlerical, radical y panfletaria en Itolarrares (Torres Lara), Clorinda Matto trata de hacer lo que ella llamó en *El Perú ilustrado,* la «novela peruana». El planteamiento del

* El autor insiste en escribir Cusco con «s», porque fonéticamente le corresponde y porque históricamente no existió para los españoles americanos el uso de la «z», lo que debía obligar a escribir las toponimias americanas prescindiendo de tal letra, ajena a nuestro «abecedario» autóctono.

«problema indígena» se establece desde los primeros diálogos de Marcela, nativa cusqueña, y doña Lucía, quien junto a su esposo Fernando constituirán el «buen matrimonio» dispuesto a prestar su ayuda a la causa de la educación y liberación tributaria de los campesinos y pongos indios. La carga de servidumbre, los métodos empleados por los opresores se manifiesta continuadamente a lo largo de la novela como «la visita del reparto» y otros tributos, añadidos a la voracidad que allí se manifiesta de gobernadores, curas y tinterillos puestos al servicio de la explotación. Hay que establecer la salvedad que frente al «indigenismo» siglo XX —Alegría o Arguedas— la Matto nos ofrecía como tesis fundamental una teoría positivista emanada del romanticismo: la educación como arma puesta al servicio de la emancipación económica y del desarrollo cultural de los pueblos andinos. «La civilización y la barbarie» de Sarmiento se reflejan allí. Como aún se han hecho carne en escritores de este siglo. Para no citar sino uno: *Rómulo Gallegos en Doña Bárbara.*

La guerra contra la aldea inculta se establece desde la casa de Fernando y Lucía, quienes derrotados dirán que vuelven a la gran ciudad, donde sí existen cultura y civilización, que es necesario traer a esos pequeños pueblos —como Killac— con la *educación*. El realismo de Clorinda Matto —pleno de hechos anecdóticos, de vivencias personales— está enmarcado por ese ideal que predomina en la segunda mitad del siglo pasado y los primeros años de éste. Pero las figuras de los malos gobernantes, de «las justicias», de los tipos de la opresión de las masas indígenas explotadas, de los sufrimientos de indios y mestizos en un cuadro general de composición narrativa («—¿Quién libertará a toda su desheredada raza?—»), invadirán también el indigenismo de las tercera y cuarta décadas del XX. Y por otra parte la superstición, la combinación católico-indígena, el vocabulario regional, etc., también son antecedentes de lo que habrá de llamarse «novela indigenista» por los críticos contemporáneos. Cuando nos hallamos en el siglo XX, buscando encontrar el cuento que responda a la vez al sentido universal de la literatura, pero donde se halle la veta peruana libre de colonialismos literarios que pedía Mariátegui, por sobre imitaciones españolas o europeas, se publicará *Cuentos andinos* (1920), en la madurez de Enrique López Albújar. Después de logradas afirmaciones narrativas de Clemente Palma, de Manuel Beingolea, de Ventura García Calderón y de Abraham Valdelomar, *Cuentos andinos* representa un feliz reencuentro con un campo indigenista, con la versión no brillante y regionalista de Valdelomar —dotado de una síntesis del cuento norteamericano y de un intimismo provinciano posmodernista—, pero sí con

una cruda muestra de realismo, donde se da en lenguaje directo y hosco desde el ambiente de «Las tres jircas», pasando por el horror y el crimen de «Ushanam Jampi» o de «El campeón de la muerte», hasta la presencia-síntesis del examen de una sociedad basada en la explotación y a la vez plena de un misterioso elemento oracular de «Huayna Pishtanag». López Albújar se encontró con un tema desde fuera, pero lo rasguñó con avidez. Y luego colmó la literatura peruana de narraciones costeñas o andinas, con una fuerte entonación propia, donde lo rotundo se hace estilo. Podríamos decir que, a pesar de todas las negaciones, Valdelomar y López Albújar abrieron las vías de la narrativa nuestra de este siglo desde dos ángulos distintos.

LA GENERACION DEL 30: CIRO ALEGRIA

Si López Albújar encontró su entroncamiento con Garcilaso el Inca en «El Brindis de los Yayas», que en mucho tiene que ver con un capítulo de *Los comentarios reales,* mostró, por otro y en forma indirecta cómo lo ha visto tan claramente Juan Ríos, la dureza de nuestra geografía, lo hirsuto de nuestro país, hecho de cordillera, mar y selva, en personajes y hechos que transfiguraban ese mundo sin que el autor nos diera la descripción del mismo. Dichos personajes-respuesta fueron antecesores de los del ecuatoriano Jorge Icaza en *Huasipungo,* como de los de Ciro Alegría, quien diría por ello en el Prólogo de *Memorias* de López Albújar: «Los muchachos de mi generación imbuidos de las nuevas ideas políticas, que eran signo de los tiempos que comenzábamos a escribir, influenciadas por las mismas, vimos en López Albújar a un escritor que, no haciendo literatura proletaria según las normas de los más ortodoxos, sí era una vigorosa expresión del pueblo.» Y estas otras expresivas palabras: «El homenaje de un miembro de la generación de los años treinta, a quien señaló con páginas memorables parte del camino que hemos andado.»

Dos son los autores representativos de la narrativa peruana en la generación de los años treinta, en el momento que en este siglo se llama «indigenismo» por algunos críticos y que otros denominan «regionalismo».

El indigenismo está fuera de cualquier período de nuestra historia literaria: En verdad no podríamos presentar a Ciro Alegría y José María Arguedas separados de este trasfondo que sucintamente hemos expuesto, ni podríamos separarlos tampoco de escritores que

en su tiempo y con posterioridad pueden entrar en el «indigenismo». En el Perú aquél es una constante que se va acondicionando a los distintos estudios literarios de estos dos siglos: XIX y XX, con raíces que se hacen nutricias desde Garcilaso y Melgar.

Cuando Ciro Alegría inicia su tarea de poeta y narrador —para luego circunscribirse a lo último— la generación de la honda crisis de los años treinta reconoce en el horizonte peruano a un maestro muerto en 1930: José Carlos Mariátegui; y a un poeta determinante en el lenguaje y en el examen del hombre visto de adentro a afuera y de afuera a adentro: César Vallejo, quien agonizaba en París (había agonizado desde el primer momento que comenzó a escribir), como los fundamentales soportes donde levantar una literatura peruana. Pero, a la vez, es necesario reconocerlo, miraba a López Albújar como el patriarca de la narrativa. Podríamos buscarle otras influencias a Alegría, pero aquéllas, directa o indirectamente, pesaron sin duda en su espíritu. Y más aún pesarían en su determinación narrativa, los cuentos que escuchara al comunero Gaspar, al colono Pancho, a Manuel Baca, al domador Saúl, en la propia salsa del campesinado del norte andino del Perú. Alegría fue, antes que todo, un narrador. Un hombre que hilvanaba historias. Sus tres novelas: *La serpiente de oro, Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno,* están compuestas de capítulos cosidos —no cocidos, por favor— con un mismo hilo largo. Ciro Alegría cuenta y cuenta, con un lenguaje tierno, tibio, entusiasmado por el eco de sus propias palabras y por el lejano eco de esos narradores del pueblo que le dieron las sagas que él supo escuchar, aprender y reelaborar. En *La serpiente de oro,* el Marañón al centro; en *Los perros hambrientos,* la puna seca al frente; en *El mundo es ancho y ajeno,* comunidades vecinas diezmadas por la codicia, al lado de las tierras donde creciera. Pero en las tres son constantes expresivas en su personalidad: los capítulos unidos pero con cierta independencia estilística; la presencia de cuentistas o narradores (el viejo Matís, Simón Robles o Amadeo Illas), los cantores del pueblo (balseros del Marañón, Antuca o Anselmo); bandoleros, «cristianos como todos» (El Riero, los Celedonios, el fiero Vásquez); y siempre comunidades de hombres que trabajan por una propiedad común o con vínculos estrechísimos que les ofrece una geografía como la andina, donde el mundo se vuelca hacia adentro. Si viéramos particularmente *El mundo es ancho y ajeno* podríamos apreciar cómo esos relatos y esos personajes andinos sirven para ofrecer el cuadro del problema indígena peruano, pero sin quitarle un ápice de literatura, que es su principal función. El asunto central del despojo y de una estructura

social propicia al abuso y a la injusticia legalizada sirven para tener una visión de la comunidad y de los hombres, dentro de la manera de narrar a lo Alegría: «días van, días vienen» ... Músicos, danzantes, alarifes, curanderos, contadores de relatos, alcaldes comunitarios (Rosendo Maqui o Benito Castro) se mueven dentro del hecho central de una vida —que se proyecta al pasado oscuro a través de Maqui— cortada por la acción de latifundistas, gobernadores, prostitutas, tinterillos, gente de fuera que desbarata un mundo. Alegría emplea un lenguaje cholo para una realidad chola, con huayno, catipar, cacchar coca, chactar cuyes, poncho, urpillay, etc. A veces, arcaísmos americanos: «yantar». Otras, ortografía fonética: «jué, güeno», etc. La comunidad, ajena a la «otra» realidad nacional, vuelta hacia sí misma, se rompe un día y vemos entonces fuera de ella cómo en el resto del país hay huelgas en las minas y matanzas de obreros; y trabajos duros de explotación intensiva, como el del caucho en la selva; y la capital ofrece toda su miseria deplorable y no queda sino morir en la cárcel como Rosendo Maqui o peleando entre la cordillera como Benito Castro. De todas maneras, no es la *educación* hecha civilización occidental —la cultura frente a la barbarie— la que salvará a los indígenas —indios y mestizos— de la comunidad, o de las pequeñas aldeas, de los suburbios de las grandes ciudades, en cualquier caso. No nos lo dice Alegría, porque él hace novelas y no tratados de sociología; pero advertimos que el pensamiento positivista de Clorindo Matto ha desaparecido de las páginas de los indigenistas del 30.

JOSE MARIA ARGUEDAS

Un sentido vivencial domina la obra de José María Arguedas. Esta sería la principal diferencia con Alegría: éste, un narrador; aquél, un experimentador de su propia intimidad nutrida de elementos que se le contrapusieron desde la infancia. La otra diferencia fundamental: el carácter de su estilo, ya que Arguedas fue culturalmente —aunque no lo era familiarmente— un hombre proveniente de la vertiente quechua —que se da en el sur andino del Perú—, quien tomó la cultura hispánica en segundo término y, aunque en ella se expresara, lo hizo con el sello original de una sintaxis y de un léxico, de un conjunto de lenguaje, del mestizo proveniente de ese mundo quechuizante. La narración plena de experiencias vitales y con ingenua ternura de *Agua*, culminaría con esa expresión de su condición mestiza —de su lucha de dos culturas— de *Los ríos pro-*

fundos, con la ampliación o continuación de *Todas las sangres* y con la experiencia novelística, entrecortada por su confesión de existencia, de *El zorro de arriba y el zorro de abajo.* Muchos títulos de narrativa y de poesía podríamos colocar al lado de aquellos mencionados, pero seguimos al niño Ernesto —en *Los ríos profundos*— desde su deslumbramiento, su íntima emoción por el pasado indígena, en el Cusco, deslizando su mano por las viejas piedras gastadas, hasta su salida del colegio en aquel poético caminar hacia su padre, por sobre el río Auquibamba, donde la peste que asolara Abancay se iba arrastrada por la corriente para perderse en el gran país de los muertos: la selva. El mundo indígena está visto desde los ojos de un niño, con los recuerdos personales que se enseñorearon sobre el personaje, dándole un intimismo emocionante. Hay fundamentalmente una situación, un estado de ánimo, una lenta y minuciosa observación del niño producto de dos culturas en pugna, con aquella actitud de Arguedas de indianizar los elementos hispánicos que forman ya un trasfondo en el alma mestiza del indígena peruano. Hay un sentimiento de sufrimiento cultural: el indígena frente al resto del mundo. Una lucha tremenda dentro. Y un panorama y un medio propios, que se rebelan a ser remodelados por la invasión de la cultura «extraña», que sin embargo se ha ido haciendo propia en cuatrocientos años. El conflicto cultural de Arguedas lo lleva desde el reconocimiento de su calidad del mestizo aindiado a su admiración por los ojos azules de su padre, de la primera muchacha que amó, de la segunda que pudo amar, de la mujer que lo recoge en el campo en las afueras de Abancay, herido espiritual y corporalmente después del motín de las chicheras. Pero el misterio mágico es quien se enseñorea. La sangre está presente en cada piedra, en el río la naturaleza está cargada de espíritus interiores, de acechanzas y de presagios; y el «winco» puede llevar la voz hasta el lejano punto en que se hallará su padre, antecesor de su inquieto buceo en la vida indígena.

OTROS NARRADORES REPRESENTATIVOS

Este novelar desde adentro de José María Arguedas caló hondo en los escritores de las generaciones siguientes, y por ello es que su imagen persistió cuando muchos se ensañaban contra los llamados «indigenistas», entendido este término como escuela. Mario Vargas Llosa se entusiasma con la obra de Arguedas por «la indianización espiritual inconsciente del blanco de la sierra» que ella

contiene. Se habló de novela urbana. Se comenzó a pensar en una novelística más formal, más hecha a la medida de esqueletos formados con parsimonioso método y rellenados con carne narrativa. Faulkner presidió de facto muchos cenáculos; y sus novelas resultaron comparadas siempre con el devenir de una prosa de ficción no sólo en el continente americano —al norte y sur de Río Grande—, sino también en Europa. Gide, primero; Sartre, después, hablaron de la conmoción producida en ellos por la novela norteamericana. Una larga escala de valores se sumó a la corriente. Juan Rulfo escribía *Pedro Páramo,* en México. Carlos Zavaleta, entre nosotros, se dedicó exhaustivamente al tratamiento de la novela de Faulkner y fue uno de los escritores que en el 50 formaron parte del cuadro de la «nueva novela» hispanoamericana. Si bien Julio Ramón Ribeyro —el más representativo de los narradores peruanos de aquella década— puede estar alejado del indigenismo —aunque tenga tan presente al hombre común peruano y su problemática en sus cuentos—, es evidente que Zavaleta no lo estaba. Y que si muchos de sus cuentos y alguna novela fueron simplemente de la ciudad, *Los hermanos Ingar,* o *El Cristo Villenas* y varios de los cuentos de *Niebla cerrada* lo aproximan al hombre autóctono peruano en personaje y lengua; y que, sobre todo, *La batalla* está en una línea indigenista aunque sufra el tratamiento de la «nueva novela» hispanoamericana. Es efectivo que del regionalismo folklorista de Alfonso Peláez Bazán, de Porfirio Meneses y de Francisco Izquierdo Ríos, pasamos a una vuelta en lo profundo del indígena, en Eleodoro Vargas Vicuña —quien experimenta también en la sintaxis y la prosodia peruanas—; y en otro aspecto apreciamos el dramatismo regional de Marco Yauri Montero. En el último tiempo ha surgido Edgardo Rivera Martínez, con cuentos donde lo mágico está unido a la simbiosis indohispánica.

VARGAS LLOSA Y SCORZA

Debemos señalar que en este instante literario del Perú, al lado de Alfredo Bryce y su *Un mundo para Julius,* novela de burguesía limeña, dos nombres de escritores peruanos están en los labios de los críticos a nivel internacional: Mario Vargas Llosa y Manuel Scorza. Después de *La ciudad y los perros,* considerada una novela del «realismo urbano», Vargas Llosa emprendió la colosal tarea de una novela totalizadora del Perú: *La casa verde.* ¿Cómo no comprenderla dentro del indigenismo? ¿Cómo no ver en ella otra vez al explotado

hombre peruano, que en este caso particular es principalmente la selvícola Bonifacia, cuyo periplo vital, sumerso dentro de otros, la lleva desde su «enganchamiento» al Convento de Santa María de Nieva hasta su prostitución en Piura? Dentro de la gran problemática del Perú están muchos de los procesos que se engloban en *La casa verde;* pero insistiría en señalar la historia de Bonifacia como un eje, por el que pasan viejas leyendas acumuladas, de Anselmo, de Juan, de Fushía, de Nieves y otras crónicas más recientes que conducen al Sargento Lituma, a los Inconquistables, a la Chunga, y donde superviven madres angélicas, padres garcías, doctores zevallos, angélicas-mercedes, selvas y mangacherías, por las que siguen discurriendo selváticos indígenas peruanos. Si Vargas Llosa no pudo haber dejado de leer *Los ríos profundos* de Arguedas para *La ciudad y los perros,* tampoco pudo haber dejado de beber todo el material literario más importante del Perú para *La casa verde,* que se agrega por sí sola al tema del indigenismo, aunque su estructura novelística rebalse antiguos métodos estilísticos y se convierta en un modelo de lo que ha sido la novela del sesenta hispanoamericano.

Scorza no niega su filiación indigenista. En *Redoble por Rancas* afirma ser «la crónica exasperadamente real de una lucha solitaria: la que en los Andes centrales libraron entre 1950 y 1962 los hombres de algunas aldeas». Y con un estilo original, que a veces parece recordar la actitud realista-mágica de García Márquez, la obra de Scorza se puebla de «duendes históricos» indígenas y surgen los miembros de las comunidades del Centro del Perú en pugna con los jueces Montenegro, con los latifundistas a lo Migdonio de la Torre y principalmente con la empresa imperialista y sus capataces. La masacre de Rancas es un capítulo arrancado al indigenismo de cualquier época, como lo será la de Chinche en *Historia de Garabombo el invisible,* porque aquí y aquí y allá se nutre de actos heroicos de oscuros habitantes de las alturas de Pasco. Scorza lo confirma en la «noticia» de la segunda de sus Baladas: «Los historiadores casi no consignan la atrocidad ni la grandeza de este desigual combate que por enésima vez ensangrentó las cordilleras de Pasco en 1962.» La exitosa acción recuperadora de la comunidad de Yanahuanca se ve ensangrentada por aquella tragedia en que los caballos tienen tanta importancia como el ganado en *Las Geórgicas* de Virgilio. Después no queda sino la conjura de los hombres de pelo en pecho, en el bosque de Piedra. El arte de narrar de Scorza se afirma en metáforas, consecuencia de su calidad poética. Pero aquel estilo se cultiva para un evidente sentido social que se amasa en dichos populares, en figuras de carne y hueso, mezcladas a fantásticas figu-

raciones propias del espíritu indígena. Este late en las cuatro novelas publicadas, con el sentimiento pagano-cristiano que se aprecia claramente, por ejemplo, en la escena del crucifijo de plata extraído de la alforja de Cayetano, bendito por el padre Chasán y muy superior en eficacia a todos los crucifijos que pasan de contrabando. Escena de juramento que nos hace recordar la sublevación del Cusco ante el solo rumor de que se lleven al Cristo de los Temblores a La Paz, que nos presentará Aréstegui en *El padre Horán.* Y así completamos la parábola de una narrativa indigenista que arrancando de esa novela de 1848 termina en la década del setenta, del siglo XX, con *Agapito Robles,* convertido, al bailar girando y girando, en una inmensa llamade fuego que cubre los Andes.—*AUGUSTO TAMAYO VARGAS. Juan Manuel Polar, 150. Orrantia del Mar. LIMA (PERU).*

LA GRAN CIUDAD FALSA: «CINELANDIA», DE RAMON GOMEZ DE LA SERNA

En su libro de memorias *La arboleda perdida,* Rafael Alberti se refiere varias veces al interés motivado por el cine mudo en España durante los años veinte, y específicamente nos habla del estímulo que este nuevo arte dio a su propia poesía y a la de otros poetas de su tiempo. En el caso de Alberti la influencia era doble —técnica y temática—. En cuanto a esta influencia técnica, el poeta nos dice: «Perseguiría como un loco la belleza idiomática, los más vibrados timbres armoniosos, creando imágenes que a veces, en un mismo poema, se sucederían con una velocidad cinematográfica, porque el cine, sobre todo, entre otros inventos de la vida moderna, era lo que más me arrebataba» (1). Sin embargo, a Alberti le inspiraba también otras manifestaciones del progreso tecnológico de esta época, y en su poema «Carta abierta» de *Cal y canto* (1926-27) hallamos lo siguiente:

Yo nací —¡respetadme!— con el cine.
Bajo una red de cables y de aviones.
Cuando abolidas fueron las carrozas
de los reyes y al auto subió el Papa (2).

(1) Rafael Alberti: *La arboleda perdida. Libros I y II de Memorias.* Buenos Aires, 1959, página 239.
(2) Rafael Alberti: *Poesías completas.* Buenos Aires, 1961, p. 242.

Pero a Alberti le eran de especial interés el cine cómico mudo y los actores que el poeta llama «los grandes tontos adorables» (3) —figuras como Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd y Laurel y Hardy, y quienes inspiraron los poemas de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929)—. La observación de Alberti que «Vivíamos entonces la Edad de Oro del gran cine burlesco norteamericano» (4) y los títulos de los poemas de *Yo era un tonto* como, por ejemplo, «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca» —poema sin duda inspirado en la película *Go West* (1925), en la cual Keaton entabla amistad con una novilla llamada Ojos Castaños—, evidencia la afición del poeta andaluz al cine burlesco y, a la vez, su don de aprovecharse de esta fuente temática. Sin embargo, no era Alberti el único de los poetas de la llamada generación del 27 que se interesaba en el cine cómico mudo. *El paseo de Buster Keaton* (1928), de García Lorca, una pieza corta con fuertes rasgos surrealistas, es otro ejemplo patente de la influencia del nuevo arte. También hay que mencionar dos poemas de otro gran poeta del 27, Pedro Salinas. Estos poemas, «Far West» y «Cinematógrafo», los dos de *Seguro azar* (1924-28), tratan más del misterio y de la maravilla del cine que de algún género o actor específicos. Salinas se ocupa tanto del fenómeno técnico de la película como de la sensación de aislamiento que experimenta el poeta al ver lo proyectado sobre la pantalla. Con «Far West» tenemos la descripción de una escena cinematográfica en la cual una fuerte impresión visual y casi espectral procede de la imagen de una mujer que cabalga por la llanura donde está soplando un viento fuerte. Es un viento que el poeta 've' pero que no 'siente' —un viento conservado en el celuloide y desconocido del poeta, igual que la tierra de su origen:

Sí, lo veo.
Y nada más que lo veo.
Ese viento
está al otro lado, está
en una tarde distante
de tierras que no pisé.
....
No es ya viento, es el retrato
de un viento que se murió
sin que yo le conociera,
y está enterrado en el ancho
cementerio de los aires
viejos, de los aires muertos.

(3) *La arboleda perdida*, p. 284.
(4) *La arboleda perdida*, p. 279.

Si le veo, sin sentirle.
Está allí, en el mundo suyo,
viento de cine, ese viento (5).

El primer verso de «Cinematógrafo», «Al principio nada fue», inicia una versión satírica de la nueva creación, una creación por medio del celuloide, el proyector y la pantalla, de esos tópicos que ya se asociaban con el mundo cinematográfico:

La diestra de Dios se movió
y puso en marcha la palanca...
Saltó el mundo todo entero
con su brinco primeval.
La tela rectangular
le oprimió en normas severas,
le organizó bruscamente
con dos líneas verticales,
con dos líneas horizontales.
Y el caos tomó ante los ojos
todas las formas familiares:
la dulzura de la colina,
la cinta de los bulevares,
la mirada llena de inquina
del buen traidor de melodrama,
y la ondulación de la cola
del perro fiel a su amo (6).

En su estudio sobre los poetas del 27, el crítico galés C. B. Morris, habla del magnetismo del cine y también de su fuerza hipnótica durante los años veinte (7). Sin embargo, además de los poetas ya mencionados, otros escritores se interesaban en la técnica cinematográfica y en lo que llama Morris «la velocidad y la frescura del cine» (8). Además, la *Revista de Occidente* de aquella época da fe del hecho de que el cine ya se consideraba legítimo arte tanto como fuente posible de innovación para el drama, la novela e incluso la poesía. Así, varios aspectos artísticos del cine influyeron en la vida literaria de la España de los años veinte, y aparte de las mismas películas, un aspecto del cine que comenzó, mediante la prensa y las revistas cinematográficas, a hacérseles presente al gran público, era la vida de la gente de la industria cinematográfica. Y, como consecuencia, sucedió que poco después la existencia de los actores y de las actrices, y de cualquiera que se asociara con esta industria,

(5) Pedro Salinas: *Poesías completas*. Madrid, 1961, p. 50.
(6) Salinas, pp. 59-60.
(7) C. B. Morris: *A. Generation of Spanish Poets: 1920-1936*. Cambridge, 1969, p. 84.
(8) Morris, p. 108.

con sus encantos, su culto al yo, sus vicios y escándalos —a veces exagerados y a veces no—, todo esto no llegó a entusiasmar a gran parte del público que acudía a las salas cinematográficas. Después de la primera guerra mundial el centro de la industria y la verdadera Meca del cine se hallaba en Hollywood y le correspondió a Ramón Gómez de la Serna fijar la atención en un centro de producción, tema desatendido hasta entonces por los escritores de los años veinte pero uno del que se servirían autores de varias nacionalidades en los años siguientes:

Ramón nunca hizo una visita a Hollywood, aunque, según nos informa en su *Automoribundia,* le ofrecieron un empleo allí en los últimos años veinte, pero no quiso ir (9). También es interesante notar que aunque Ramón reconoce ciertas cualidades del cine, parece que no le apasionaba de igual modo que a Alberti e incluso habla del cine con cierta reserva:

> El cine como complemento de cosas, como exaltación de un argumento novelesco, como biografiador vivificante, como muchas cosas más, me fue siempre admirable, pero yo no tengo nada que ver con él (10).

No obstante esta observación de Ramón, su novela *Cinelandia* (1927) trata menos de las posibilidades artísticas del cine que de la vida de los habitantes de una colonia cinematográfica y específicamente de una colonia del tipo Hollywood. Como ya queda dicho, después de la primera guerra mundial, Hollywood vino a dominar la industria cinematográfica, un Hollywood que al principio de los años veinte, según nos informa un crítico, ya se consideraba la ciudad más fascinadora y a la vez más depravada de los Estados Unidos (11).

La Cinelandia de Ramón es una metrópoli autónoma con sus leyes y costumbres peculiares y gobernada por un magnate del cine. «La constitución de la ciudad era ajena a las constituciones del mundo. Allí todo era gobernado por el gran explotador cinematográfico Emerson, emperador de la película» (12). Cinelandia, aprendemos, se halla «en el lugar de mejor clima del mundo» (1828) y la extensión de la metrópoli es de unas cinco leguas cuadradas, propiedad de la compañía cinematográfica «El Círculo» y con Emerson

---

(9) Ramón Gómez de la Serna: *Automoribundia: 1888-1948.* Buenos Aires, 1948, p. 623.

(10) *Automoribundia,* p. 623.

(11) Arthur Knight: *The Liveliest Art.* New York, 1957, p. 114.

(12) Ramón Gómez de la Serna: *Obras completas.* Tomo I. Barcelona, 1956, p. 1.827. Todas las citas se harán por esta edición.

como el señor feudal del dominio. A primera vista el ambiente es uno de languidez y el autor no tarda en informarnos que «El tiempo tiene allí una pereza especial» y que «Los cafés están en una eterna hora del vermut» (1828). Con la llegada del joven aventurero Jacobo Estruk a esta ciudad aparte empieza Ramón su retrato de los habitantes y la vida de Cinelandia.

El procedimiento que emplea Ramón para darnos su visión de la ciudad del cine es el de presentar una estructura narrativa episódica, es decir, una serie de escenas e incidentes, levemente unida por un escaso desarrollo dramático. Para Eugenio de Nora, es *Cinelandia* «novela multitudinaria y acéfala, hecha de un cinético ensamblaje caprichoso de escenas parciales..., sin argumento, aunque repleta de inagotables incidencias; sin personajes..., pero no sin designio y conclusiones» (13). Y, asimismo, dice José Camón Aznar: «No hay en esta obra ni el más leve hilo argumental. Se suceden las visiones del mundo mágico del cine. Aparecen y desaparecen con la velocidad y el resplandor de un film. Personas, cosas, paisajes, argumentos, ciudades de un día, pasiones de una hora; vida y muerte enlazadas. Todo brota de estas páginas en alucinante sucesión. Es como un Rastro de Hollywood» (14). Desde el punto de vista estructural, bien puede decirse que en gran parte la novela no comprende más que un catálogo de escenas con el lector como participante en una excursión con guía por esta metrópoli que llama Ramón «la gran ciudad falsa» (1934). Pero aunque queda bien patente que la estructura de *Cinelandia* es sumamente episódica, al mismo tiempo no debiera cometerse el error de considerarla una obra que carece de todo desarrollo argumental. Puede que el desarrollo dramático o narrativo sea mínimo, pero no cabe duda de que sí se halla en *Cinelandia,* a fin de dar cierta cohesión a la narrativa episódica y también para subrayar varios aspectos temáticos de la novela.

En efecto, se hallan tres hilos argumentales en *Cinelandia* y aunque sólo uno de ellos puede considerarse más que de leve y fragmentado desarrollo, todos, hasta cierto punto, se contrastan con la inmovilidad del catálogo de escenas que les sirve de fondo. El primero de estos hilos argumentales empieza con la llegada a Cinelandia del joven aventurero Jacobo Estruk, y trata de las relaciones de éste con la estrella Mary, cuyo nombre de cine es Venus de Plata. Cuando ella le informa al recién llegado «Al entrar en Cinelandia se pierde el nombre y se es bautizado con el nombre cinema-

---

(13) Eugenio de Nora: *La novela española contemporánea: 1927-1939.* Tomo II. Madrid, 1968, página 126.

(14) José Camón Aznar: *Ramón Gómez de la Serna en sus obras.* Madrid, 1972, p. 322.

tográfico, el nombre de las pantallas» (1829), tenemos la primera indicación de la artificialidad de este mundo y del acondicionamiento al cual se halla sometida la gente del cine. Características de la joven actriz que ya veremos en otros habitantes de Cinelandia son su cinismo y su frialdad, ambas cualidades el producto del ambiente y la vida que lleva en este mundo aparte. La joven actriz rechaza los requerimientos amorosos de Jacobo con un «No sé cómo puedes creer en el amor y esperar algo bueno de él, después de ver las fábulas de nuestras películas» (1841). Ella es, en realidad, esclava del cine; su preocupación mayor: la de su carrera artística, y su única ansiedad viene de la existencia de una película pornográfica que hizo antes de hacerse famosa y que ya está en manos particulares. Sin embargo, su muerte por accidente durante el rodaje de una película acorta toda posibilidad de desarrollo dramático con respecto a la existencia de la película y también a sus relaciones con Jacobo. Después de la muerte de la joven actriz, que ocurre dentro de la primera mitad de la novela, Jacobo no figura más. Es irónico que se le retire de la narración poco después de ser calificado de «el personaje en que Cinelandia iba quedando como una aventura excepcional, era el que veía más claro lo que allí pasaba» (1876).

Otra pareja de importancia argumental son Max York, «el protagonista de las grandes películas, lleno de aplomo siempre, avaro de almas como nadie, pareja de numerosas mujeres» (1832), y Elsa Broters, la reina de Cinelandia. Los dos figuran a intervalos en la narración y sus relaciones en vez de estar basadas en afecto mutuo son más bien la cosa que cabe esperar de los dos actores principales de la ciudad del cine. Ambos intentan librarse de la monotonía que parece acosar a todos los habitantes de Cinelandia, y aunque haya otras muchas mujeres para tentarle a Max, Elsa sigue atrayéndole debido a su preeminencia entre las actrices de la ciudad. Desgraciadamente para Elsa, cuando aparece otra estrella que se convierte, poco después, en la nueva reina de la ciudad falsa, Max rompe con Elsa y se pone a conquistar a su sucesora. Esta nueva estrella, Carlota Bray, domina el último tercio de la novela y la historia de su breve carrera trágica le proporciona a la narración su más fuerte hilo argumental.

Con la aparición de Carlota, muchacha de diecisiete años, la ciudad del cine se alborota y la nueva estrella no tarda en monstrarse verdaderamente excepcional. Cuando está en el plató ya no es actriz sino «una mujer verdadera de brazos sinceros, de belleza real, pudibunda, austera» (1909). Además, se niega a desempeñar el papel

de mujer del cine y no quiere tener nada que ver con los muchos hombres, incluso Max York, que la persiguen y hasta dice ella que siente «una invencible repugnancia por todos los hombres» (1927). Para Emerson, el presidente de Cinelandia, esta falta de conformidad con las normas de la ciudad es insoportable y decide cambiársele a Carlota esta actitud virtuosa que, según Emerson «es irritante ya para el público de nuestras películas» (1928). Y así para fines puramente publicitarios Emerson arreglará una boda seguida de divorcio, siendo elegido como novio Max York. Carlota se ve forzada a conformarse con el proyecto y se celebra la boda con toda la publicidad concomitante:

> La boda se celebró por fin; bajo la mirada de todas las máquinas atentas al suceso y extendida al paso de los contrayentes la alfombrilla más larga del mundo (1928).

Y, terminada la ceremonia.

> El pastor, trémulo ante aquella mujer, comprendió lo irreparable que había sido lo que acaba de hacer, la villanía que había cometido al haberla entregado, el papel de tercería que había representado en el acto (1928-29).

Al salir de la iglesia Carlota rechaza a Max, del mismo modo que, de aquel día en adelante, rechazará cualquier tentativa de conquistarla. Por eso, lleva una existencia bastante peligrosa hasta morir a manos de uno de los gordos del cine cuando éste intenta violarla. Aunque Cinelandia es clausurada a consecuencia de la muerte de Carlota, la popularidad de las películas que ella ha hecho es más grande que nunca y la industria se aprovecha muy pronto de su desgracia «se proyectaron hasta la hartura las películas de Carlota en los cinematógrafos del mundo» (1945). Carlota, la mujer verdadera del cine que no quiso conformarse con las normas de Cinelandia es la víctima simbólica de un sistema que no quiere permitir esa individualidad que es la denegación de la influencia que suele ejercer sobre la gente del mundo cinematográfico.

Como ya queda dicho, las tres historietas de Jacobo y Mary, Max y Elsa y, finalmente, la de Carlota Bray, constituyen el desarrollo dramático, aunque escaso, que se halla en la novela. Lo que les sirve de fondo a estos hilos argumentales es una serie de escenas en las cuales se ven varios tipos del mundo del cine además de varios aspectos de la vida cotidiana de estos seres de la gran ciudad falsa. Muchos de los habitantes de Cinelandia han acudido a la ciudad no sólo a probar fortuna sino también con fin de escaparse de su exis-

tencia anterior. Un ejemplo de este tipo son los «hombres malos» o, mejor dicho, los hombres con tipo de malo quienes «tenían cara de malos, y a todo el mundo le hacían desconfiar siempre y darles un mal papel en la vida» (1836). La llegada del cine les ha presentado a los de cara de malo la posibilidad de «un porvenir magnífico» (1837) y por razones semejantes han acudido los hombres feos a Cinelandia «todos los Quasimodos del mundo consumidos por las lepras de la fealdad más atroz querían asomarse a los objetivos y regalar al mundo su mueca interesante» (1923). También hay los borrachos del cine — no el borracho corriente y mollente sino el borracho «con dominio de sí, un borracho presidencial, es decir, un borracho capaz de presidir la asamblea mundial de los borrachos» (1891). Otro tipo que se halla en Cinelandia es el falso torero y aprendemos que «cada vez hay más toreros cinematográficos, orgullosos y alegres; orgullosos, porque se pueden vestir con el traje rumboso de oro, y alegres, porque sus vestidos de generales no tendrán que ir nunca a la guerra y su traje no sufrirá el enganchón trágico que suele desgarrar hasta las entretelas el de los toreros de verdad» (1901). Además de falsos toreros hay también falsos doctores, falsos financieros y, como es de esperar del cine cómico mudo de los años veinte y antes, se hallan los famosos gordos del cine «como boyas para los transeúntes flacos o desmayados de debilidad» (1899). El más célebre de estos gordos de Cinelandia es Carlos Wilh, quien va a ser el asesino de Carlota Bray. Por último, hace falta mencionar otro tipo bien conocido del mundo del cine, el artista infantil. En este caso es un niño «lleno de simpatía para los grandes públicos» (1871), pero el valor cinematográfico de tal artista infantil suele ser de poca duración. Al terminarse el contrato, el niño, ya crecido, será despedido y «no le quedaría sino la espantosa huella del niño explotado» (1921).

Pero, con todo, el artista infantil tendrá la buena fortuna de poder salir de Cinelandia. Otros hay menos afortunados, víctimas trágicas de su asociación con el cine, que se verán obligados a quedarse en el lugar de su desgracia. Así, por ejemplo, se halla en Cinelandia un manicomio, el llamado «Museo de la Expresión» que está, según se nos informa «lleno de gente que se había quedado en un papel» (1866). Sin embargo, aunque encerrados estos desgraciados no han logrado librarse de la explotación de los cineastas quienes siguen sirviéndose de los internados y por eso resultan «tan admirables las películas de locos que se impresionan en Cinelandia, porque están hechas con locos fotogénicos, es decir, con antiguos actores de cinematógrafo que enloquecieron en medio de las extrañas y vio-

lentas aventuras del cine y por causa también del vicio que anda suelto por Cinelandia» (1866). Parecida es la suerte de los ocupantes del «Asilo de Ciegos» que existe para los que han perdido la vista a causa de las luces potentes de los estudios. Los ciegos reciben toda consideración con respecto a su bienestar físico, pero los cineastas piensan aprovecharse de su desgracia haciendo una película que se llamará *La revolución de los ciegos*, y si no bastara esto, los empresarios de Cinelandia tratan de ocultar los suicidios que ocurren para que «no se sospeche lo que es la primera materia de las películas, lo que las inspira» (1842). Y así, aun muertos, muchas de las víctimas del cine no logran evitar la explotación por el ogro que se alimenta de muertos además de vivos.

Otro aspecto bien patente de la vida de la ciudad del cine es la monotonía que parece acosar a sus habitantes — una monotonía que algunos pretender combatir refugiándose de su rutina superficial, en la preocupación sexual o en las drogas. Max York y Elsa hallan alivio de «la desganada monotonía de todos los días» (1835) en lo emocionante de la velocidad de los frenéticos paseos en coche en los cuales «se dedicaban a la velocidad, que sacaban incesantemente del espíritu del coche y de su propio espíritu» (1834). No les importa arriesgarse la vida a sabiendas de que «sólo estaría exento de monotonía el día en que se atrevisen a llegar a la muerte» (1835). También da a entender la Venus de Plata que la monotonía es una de las causas principales de los suicidios que ocurren en Cinelandia cuado dice «no hay cosa que dé más aburrimiento de la vida que el cine» (1842) y, a renglón seguido, introduce el tema del descubrimiento de los suicidios. Otra consecuencia de la monotonía que se halla en Cinelandia es la morfinomanía, y se nos presenta ese tipo que llama Ramón «la aburrida», la mujer que al sentir «la náusea del recuerdo de los cinematógrafos llenos de la monotonía de su belleza... se refugia en los paraísos artificiales, llenando de voluptuosidad sus venas, sintiéndose enervadas como si el corazón, durmiéndose también, se pusiese a soñar» (1852). También las hay que se sirven de las drogas para mejorar su interpretación, no importa el hecho de que quizás estas drogas les vayan socavando la salud. No sugiere Ramón que todos los habitantes de Cinelandia sean morfinómanos sino que introduce el asunto más bien como tema ya asociado con alguna gente del cine. Lo que sí es cierto es que el problema de la toxicomanía se asociaba con el Hollywood de los años veinte y ocasionó varias tragedias y escándalos que reforzaron la impresión muy difundida que mucha gente del cine era tan depravada como egocéntrica.

En esta novela, Ramón se abstiene de comentar el valor artístico de las películas que se impresionan en Cinelandia y, generalmente, la ciudad del cine se ve sólo con una fábrica que trata de satisfacer la creciente demanda de sus productos «Cinelandia palpitaba de necesarias películas. El mundo demandaba cada vez más» (1921). Y con respecto a sus propias películas, la gente de Cinelandia da la impresión de que las estima en poco. Los actores no ven sus películas ni quieren verlas y aun leemos que «hasta a sus hijos les amenazaban con llevarles al cine, como si ésa fuese la gran abominación de Cinelandia, donde sólo ven las películas unos hombres tristes que se llaman los probadores, o sea los que comprueban el buen estado de una "copia" antes de enviarla al mundo» (1889). Además, mientras suele relacionar esa gente los sucesos del mundo real con los de su mundo cinematográfico, al mismo tiempo se da plena cuenta de la simulación de su producto. Así cuando, por ejemplo, los actores leen en «los periódicos del mundo» de un robo espectacular sienten una curiosidad viva por este suceso «verdadero» y ahora los actores se hacen espectadores:

> —Yo hubiera querido presenciar aquel robo, aunque me hubiesen robado la cartera.
> —¡Hacerlo bien sin haberlo ensayado!
> —Ver las verdaderas caras de terror y de sorpresa en vez de nuestros amaneramientos.

Y al añadir Max York que los ladrones ya han sido detenidos, tenemos:

> —¡Qué lástima! —dijo Elsa—. Quisiera saber cómo se resuelven en la vida las películas.
> —Mejor que en nuestros talleres, querida (1888).

Así, para algunos a lo menos de estos seres, su aislamiento del mundo no motiva una falta de curiosidad por lo que pase allí lejos ni una incapacidad para reconocer la falsedad y las limitaciones de su existencia. En cierto modo ellos son tanto espectadores como el público que acude a los cines. Al mismo tiempo, los habitantes de Cinelandia quedan atrapados en su ciudad falsa de la misma manera que las imágenes que se impresionan quedan atrapadas en el celuloide, con su única liberación: la de su existencia reiterativa y restringida en la pantalla.

En su novela *Cinelandia,* Ramón crea un panorama del mundo cinematográfico que se halla al otro lado de la pantalla. Este mundo, con sus tipos, actitudes y visiones es, para Ramón «la nueva Gomorra y Sodoma» del siglo veinte y, a la vez, posiblemente toda ciudad

del porvenir «Todo ha llegado a suceder en Cinelandia como llegará a suceder alguna vez en el mundo» (1858). En la narración Ramón se concentra en los aspectos más negativos y absurdos de la vida de la gran ciudad falsa y como resultado llega, a veces, a la pura caricatura y fantasía. Aunque muchos de los tipos y actitudes se asocian fácilmente con la industria del cine, también hay que tener en cuenta que en muchas partes de la narración Ramón da rienda suelta a su imaginación fecunda. Para Luis Granjel «lo real y lo imaginario se entremezcla hasta resultar difícil establecer una frontera entre ambos planos» (15). Pero probablemente lo que tenemos en *Cinelandia* son, en realidad, grados diversos de lo real y lo imaginario para poder resaltar no sólo lo absurdo y lo falso de la existencia de estos seres del cine sino también el apuro en que se hallan estos «seres intermediarios entre la sombra y la realidad» (1890). No hay duda de que a veces se desmanda la imaginación del autor—los episodios del manicomio y del «Asilo de Ciegos» nos indican claramente que Ramón es muy capaz de explotar un tema hasta sus límites y de abandonarse al tipo de extravagancia que asociamos con la obra y la persona de Ramón y que él quiere que asociemos con el mismo cine. Pero a pesar de los fuertes elementos caricaturescos de la novela, no cabe la menor duda de que los temas de la explotación, el acondicionamiento y la artificialidad de esa gente del cine se funden en una realidad que iba a ser explotada por otros novelistas de varias nacionalidades en los años posteriores. Aunque no puede decirse que *Cinelandia* es una novela de primera categoría lo que sí es cierto es que es una novela de sumo interés por ser un primer cuadro de la industria, y la gente que se halla entre bastidores, en la innovación artística más importante de este siglo.—*DAVID HENN. University of Victoria. Departament of Hispanic and Italian Studies. P. O. Box 1700, VICTORIA, B. C., CANADA.*

(15) Luis Granjel: *Retrato de Ramón*. Madrid, 1963, p. 202.

LOS CABALLEROS SOBERBIOSOS DEL «AMADIS» *

Al leer los cuatro libros del *Amadís de Gaula*, nos encontramos sumergidos en un mundo medieval de sentimientos fuertes y violentos. De ellos, uno de los que más importancia tiene, como móvil

* El presente estudio es amplificación de una ponencia que presenté el 2 de septiembre de 1974 ante el V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas reunida en la Universidad de Burdeos, Francia.

de los personajes y por lo tanto de la acción, es la *Soberbia*. Hace falta examinarla detenidamente, en su doble función de cuestión moral-filosófica (discurso directo del autor) y sobre todo vital (los personajes).

Ya en el capítulo XIII del libro primero (1), con motivo del encuentro de Amadís con Dardán «el Soberbio», el autor de la obra —al parecer el autor primitivo— (2) nos echa un sermón, más o menos largo, que comienza: «Soberuios, ¿qué queréys, qué pensamiento es el vuestro?» Les tacha de no dar gracias a Dios por las cosas buenas que tienen («la hermosa persona, la gran valentía, el ardimiento del coraçon»), pues no hacen «sino despreciar los virtuosos y deshonrar los buenos, maltratar los de sus órdenes santas, matar los flacos con vuestras grandes soberuias y otros muchos ynsultos en contra de su seruicio...». Es evidente, pues, que se dirige aquí principalmente a los mismos caballeros andantes, sean ficticios o verdaderos. Otras veces las arengas van con la intención de aconsejar a los reyes, para que sean más humildes, menos soberbios, y se da el ejemplo del rey Lisuarte (3), de Abiseos (pronto hablaremos de él) y del mismo Amadís al llegar a ser señor de la Insola Firme, como veremos.

Definiendo términos, viene la palabra *soberbio*, obviamente, del latín *superbus* (que da *soberbo*, pero luego con *i* por la influencia del abstracto *soberbia)*, significando arrogante, altanero, orgulloso. La variante *soberbioso*, en español, aparece con frecuencia en el *Amadís;* después, para el *Diciconario de Autoridades*, es «Lo mismo que soberuio» pero «Ya tiene poco uso». En francés era *superbe*, hoy más bien *orgueilleux*. En inglés hay que decir *proud, arrogant, haughty*, puesto que *superb* significa otra cosa (4). Claro que la *Soberbia*, comoquiera que se exprese, es el primero de los siete pecados capitales. El caballero Amadís resulta ser encarnación de

---

(1) Ed. de Edwin B. Place, *Amadís de Gaula* (Madrid: CSIC, 1959-1969), cuatro tomos.

(2) Se introduce el sermón con las siguientes palabras: «Aquí retrata el autor de los soberuios y dice...» (I, 109).

(3) Por ejemplo en el libro I, capítulo xxi: Al llegar a ser rey de la Gran Bretaña, vienen a servirle muchos caballeros e infantes, «y porque las semejantes cosas según nuestra flaqueza grandes soberuias atraen...», manda que se junten en cinco días, «Pues queriendo este rey que la gran excelencia de su estado real a todo el mundo fuere notoria... más allí donde él pensaua que todo el mundo se le auia de humillar, allí de sobreuinieron las primeras asechanças de la fortuna». Pronto queda Lisuarte preso por Arcaláus (lib. I, cap. xxxiv), lo que lleva a otra arenga dirigida a todos los reyes: «Guardaos, guardaos, tener conoscimiento de Dios, que ahunque los grandes y altos estados de, quiere que la voluntad y el coraçon muy humildes y baxos sean...»

(4) Mi colega el profesor Roberto de Souza propone ver, en estudio futuro, cómo fue el Cristianismo el que cambió la palabra de «espléndido» en pecaminosamente «orgulloso» (y cfr. el inglés *superb* y el francés *superbe* actuales que reflejan el significado antiguo).

todas las virtudes —como ha señalado la gran autoridad amadisiana Edwin Place— (5) y los caballeros sus enemigos, a quienes tiene que vencer uno por uno, son símbolos de aquellos pecados. No faltan los antecedentes clásicos y medievales para la personificación de tales ideas abstractas.

Examinemos ya a los enemigos —¡no uno sólo!— explícitamente *'soberbiosos'* de Amadís (6). Hallo que se dividen en dos grupos: nueve que son total e irremediablemente «malos», y seis que no lo son tanto y que se «rediment». No nos detendremos demasiado en los primeros, que me parecen menos complicados y menos interesantes, al menos desde el punto de vista humano. En ellos, en oposición a lo que sucede con los del segundo grupo, descubrimos que hay una fuerte polarización religiosa. Entran en juego Dios y el Diablo, sencillamente, o sendas identificaciones con ellos. Veamos eso. El primero es Galpano (lib. I, caps. v-vi), que según el autor es «muy soberuio... escarnidor de doncellas... siguiendo más el seruicio del enemigo malo, que de aquel alto Señor... Mas ya Dios enojado... pagando su maldad... [está] dando temeroso exemplo». El Doncel del Mar (es decir Amadís, a quien «cauallero mal andante» se ha atrevido a llamarle Galpano) lo vence en sañudo combate, cortándole la cabeza.

El adversario soberbioso más formidable de Amadís es sin duda Arcaláus el Encantador, muy presente a través de los cuatro libros. En el primer encuentro (lib. I, cap. xviii), al anunciar que va a matar a Amadis, éste contesta que su muerte (y por tanto su vida) «está en la voluntad de Dios, a quien yo temo» y que la de Arcaláus está en la del Diablo. Amadís va ganando, hasta que Arcaláus, con un encanto, le deja sin sentido y preso en una torre. (Place señala cómo en el siglo XIV la práctica de la magia comenzaba a tenerse por acto pecaminoso proveniente de la Soberbia y la Envidia) (7). Amadís se escapa, pero Arcaláus prende más tarde al rey Lisuarte y a Oriana, para que su amigo el caballero soberbioso Barsinán sea rey de

---

(5) En el «Estudio literario» de la edición citada, III, 929.

(6) No es posible dar lugar aquí a los soberbiosos adversarios de otros caballeros «buenos», por ejemplo de Galaor, hermano de Amadís: rescata a una dama de un castillo donde el «soberuioso caballero», a quien mata, la ha tenido presa porque no ha querido casarse con él (lib. I, cap. xv); mata a Alumas, «cormano» de Dardán, «y creed que si su gran soberuia no lo estragara, que de muy alto fecho de armas era» (lib. I, cap. xiiii). Fijémonos también, por otra parte (puesto que después hablaremos de la soberbia de Amadís), cómo Galaor intenta altanero parar a un misterioso caballero por el camino (resulta ser su hermano Floristán), y una dama que lo acompaña le dice: *«... desmesura nos hazéys en nos* detener con tanta soberuia nuestro caballero» (lib. I, cap. xii). Cfr. Agrajes, primo de Amadís, «temerario y de mal genio» (Place, III, 934).

(7) Place, III, 928.

Inglaterra (¡y para casar a Oriana con él!); el autor nos dice que Dios ha dado este duro azote a Lisuarte por quitarle la soberbia, pero que Dios también pone el remedio al mandar a Amadís para librarlos y vencer a Barsinán (lib. I, caps. xxxi-xxxviii) (8). En el libro IV (cap. xcvi) (9), Arcaláus da por ayudador del rey Arábigo contra Amadís y su padre el rey Perión, a Barsinán hijo, tan soberbioso y «malo» como su padre.

Abiseos es un caballero soberbio y codicioso que ha asesinado a su hermano mayor, el rey de Sobradisa; pero dice el autor que Dios «permitió que allí viniesse aquel crudo esecutor Amadís de Gaula» para castigar su traición y, al matarlo en bravo combate, mandar su ánima a las ardientes llamas del infierno (lib. I, cap. xlii). Ardán Canileo «el Dudado», epítome de todos los pecados capitales (10), demanda soberbioso al rey Lisuarte que Amadís combata con él, para llevar su cabeza «y que toda aquella gloria en él quedaría» (lib. II, cap. lxi). La noche anterior al sañudo encuentro, Amadís hace confesión, y delante del altar le ruega a la Virgen María sea su abogada; al lograr la victoria Amadís, «gradeçiendo mucho a Dios aquella merced que le fizo» le corta la cabeza a Ardán Canileo. Aunque por regla general Amadís así hace a quienes digan que tendrán la suya, no es así en el caso de Bradansidel (lib. II, cap. lxxii). Porque el caballero de la Verde Spada (Amadís) no le obedece de detenerse a acatar a la su doncella, Bradansidel le manda cabalgar en su caballo al revés ('aviessas'), llevando la cola en la mano de freno y el escudo al revés, y sino que perderá la cabeza. Amadís lo vence y hace que él mismo ande así, como «enxemplo para aquellos que con su gran soberuia quieren abaxar y menospreciar a los que no conocen, y ahún a Dios».

De este grupo de soberbiosos enemigos de Amadís, hay dos más, ambos gigantes (hay otro gigante, Balán, que contra la regla, según veremos, se salvará). Claro que era tradicional identificar la desmesurada estatura y la fealdad con los defectos morales, como señala Bohigas (11). Uno de estos gigantes es Famongomadán (lib. II, cap. lv), con quien se enfurece Beltenebrós (Amadís) al saber que quiere casar a su hijo Basagante con Oriana. Los encuentra por el camino al frente de una carreta con muchos presos caballeros en cadenas y «donzellas y niñas fermosas que muy grandes gritos da-

(8) *Vid.*, *supra*, final de nuestra nota 3, para una cita parcial de esta interesante arenga.
(9) Es significante que esto se anuncie desde el libro I, capítulo xxxviii.
(10) De todos menos la acidia, dice Place, III, 930.
(11) Pedro Bohigas Balaguer: «Los libros de caballerías en el siglo XVI», *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. G. Díaz-Plaja (Barcelona, 1951), II, 221.

uan». Famongomadán va a degollarlos, en el Lago Hirviente, ante su ídolo, que le aconseja en todo, «como aquel que seyendo el enemigo malo» nos dice el autor. Amadís logra matar tanto a este gigante como a su hijo, pero Famongomadán antes blasfema y maldice a Dios, Santa María y todos los santos; en cambio, «Beltenebrós hincó los ynojos en tierra, dando gracias a Dios por la merced grande que le fizo».

El otro soberbioso gigante malo es Madarque, señor de la Insola Triste (lim. III, cap. lxv), de quien el autor dice, muy apropiadamente para nuestra tesis, «¡O, cómo Dios se venga de los injustos y se descontenta de los que la soberuia siguir quieren, y este orgullo soberuioso quán presto es derrocado! Y tú, letor...», etc. Encomendándose a Dios, Amadís milagrosamente lo vence; con generosidad le perdona la vida, con tal que se haga cristiano y mande construir *iglesias y monasterios, aunque a fin de cuentas el otro no cumple* con esta promesa (12). Cabe mencionar que antes de las batallas con los dos gigantes, Amadís no sólo reza a Dios sino —¡oh, herejía!— también a Oriana, pidiéndole socorro, como si fuera una diosa o la Virgen misma (13). Es esta costumbre de Amadís, según el autor, lo que alenta al monstruo Endiago a atacarle con más bríos, es decir, el ver que pone más esperanza en su amiga Oriana que en Dios (lib. III, cap. lxxiii). Claro que el Endriago, aunque soberbio, *no es hombre ni mucho menos caballero; sin embargo es*, o simboliza, al Demonio mismo, y Dios, enfadado con él ya, da fuerzas extraordinarias a Amadís para vencerlo (14).

Así, pues, hemos pasado revista a los nueve caballeros enemigos soberbiosos de Amadís que son «malos» del todo (Galpano, Aracaláus, Barsinán y su hijo, Abiseos, Ardán Canileo, Bradansidel, Famongomadán, Madarque) y cuyo tratamiento se resuelve con la explícita identificación de Dios con Amadís contra ellos (15) y, en

---

(12) Otra anticipación del libro IV, aunque no hallo descrito el suceso allí.

(13) Cfr. Place, III, 929: «Aquí nuestro autor, aunque moralista, tiene que violar la doctrina cristiana: condona la herejía de la deificación de la dama de parte del caballero que practica el amor cortés...». Recordemos el título mismo de la *Celestina* (Place ya ha llamado la atención sobre el «En Melibea creo» de Calisto): «... compuesta en reprehensión de los locos *enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dizen* ser su dios...».

(14) *Vid.* comentario de Place, III, 932, que la aventura del monstruo Endriago es más impresionante por su simbolismo que por su realismo descriptivo.

(15) Cfr. el estudio más reciente de Place: «¿Montalvo, autor o refundidor del "Amadís" IV y V?», *Homenaje a Rodríguez-Moñino* (Madrid, Castalia, 1966), II, 77-80, que (para los actuales libros III-IV y el *Esplandián)* el verdadero y especial intento del autor Y3 del *Amadís* (entre el X primitivo y Montalvo) está en lo que se cita sobre el papel de Esplandián que sus hechos en armas serán empleados en el servicio de Dios, despreciando la vanagloria, etc.

términos generales, contra el mismo Demonio a quienes ellos sirven (16).

Veamos ahora, y con más detenimiento, al segundo grupo de enemigos soberbiosos, los que de alguna manera se redimen, no siendo tan malos al cabo (son Dardán, Abies, Quadragante, el Emperador de Roma, Balán, Gasquilán). Primero es Dardán, apodado en efecto «el soberbio» (lib. I, cap. xiii). Una noche, Amadís pide albergue en «vna fermosa fortaleza» por el camino, identificándose como «vn cauallero estraño». De una torre le contestan: «Assí paresce... que soys estraño, que dexáys de andar de día y andáys de noche, mas creo que lo fazéys por no auer razón de os combatir, que agora no fallaréys sino los dyablos». Siguen un poco más estas provocaciones, y Amadís se marcha bien sañudo. Algún tiempo después, este caballero Dardán se presenta, con su «amiga», ante el rey Lisuarte y dice «Señor, manda entregar a esta dueña de aquello que deue ser suyo, y si ay cauallero que diga que no, yo lo combatiré». Es una demanda injusta, contra otra dueña que no tiene quien combata por ella. Unas doncellas de la corte corren a traer a Amadís, defensor de las mujeres desamparadas. Los dos caballeros se insultan un rato, pero Amadís está impaciente por vengar «aquellas suzias palabras» de antes. Pelean furiosamente, hasta que Amadís le hiere, haciéndole dar en tierra, y le arranca el yelmo; Dardán tiene que rendirse y dar por quita a la otra dueña.

Lo que sigue es un caso extraño, sin antecedentes que yo sepa (ni en el encuentro de Lanzarote y Maleagant) (17). Llega la amiga de Dardán allí donde él está tan maltrecho y le dice que ya no es su amiga. «¿Cómo —dijo Dardán—; yo soy por ti vencido y escarnido e quiéresme desamparar por aquel que en tu daño y en mi deshonra fue? Por Dios, bien eres mujer, que tal cosa dices, e yo te daré el gualardón de tu aleue.» Y metiendo mano a su espada, le corta la cabeza. Después de esto estuvo pensando un poco y dice: «Ay catiuo, ¡qué hice que maté la cosa del mundo que más amaua; mas yo vengaré su muerte.» Y tomando la espada de nuevo, metió la punta por sí mismo. Cuenta el autor que «aquella muerte plugo mucho a

---

(16) Para la identificación muy especial de la soberbia con el demonio, *vid.* Robert C. Fox: «Satan's Triad of Vices», en *Texas Studies in Literature and Language*, II (1960-61), 261-280. Otro trabajo, el de Donald R. Howard: *The Three Temptations: Medieval Man in Search of the World* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1966), sobre todo su capítulo V, «Chivalry and the Pride of Life», a pesar de los títulos tan sugestivos, no presta nada a nuestro tema.

(17) Pero *vid.* otras analogías entre Dardán-Amadís-Oriana y Maleagant-Lanzarote-Ginebra, encontrados por Bohigas, *op. cit.*, II, 214 [lucha en presencia de ella, y entrevista secreta de los amantes después], y sobre todo por Grace S. Williams: «The "Amadís" Question», *Revue Hispanique*, XXI (1909), 84 [dama que perderá sus tierras si no tiene campeón, héroe distraído en la lucha al ver a su dama...].

todos los más, porque ahunque este Dardán era el más valiente y esforçado cauallero de toda la Gran Bretaña, su soberuia y mala condición fazían que lo no empleasse sino en injuria de muchos, tomando las cosas desaforadas, teniendo en más su fuerça y gran ardimiento del coraçón que el juizcio del Señor muy alto». A pesar de todo eso, entrevemos que Dardán no es totalmente malo, pues es verdadero y trágico el amor que tiene por su dueña desagradecida, y sentimos hasta lástima por él (18).

Otro enemigo soberbioso, que nos inspirara hasta mayor compasión, es el rey Abies de Irlanda (lib. I, caps. viii-ix). Ha venido a hacerle la guerra al rey Perión, padre de Amadís. En plena batalla, se encuentran Abies y el Doncel del Mar y se retan a combate individual para el día siguiente. Este rey espanta a todos con su apariencia: «era tan grande, que nunca halló cauallero que él mayor no fuesse vn palmo, y sus miembros no pareçían sino de vn gigante». Pero era muy amado de su gente, nos cuenta el autor, «y hauía en sí todas buenas maneras, saluo que era soberuio más que deuía». Es un gran combate —aunque sin analogías, que veo yo, sino muy generalizadas, con el de Tristán y Morholt de Irlanda (19). Cuando después de mucho el sol calienta las armas a los dos, Abies sugiere que descansen un rato. Hablan (casi nos sentimos presentes). Amadís le da consejos. Abies le dice, claro que alabándole, «e pónesme en gran vergüença de me durar tanto en batalla ante tantos hombres buenos». Replica el Doncel del Mar: «Rey Abies, ¿désto se te haze vergüença y no de venir con gran soberuia a hazer tanto mal a quien no te lo meresce?; cata que los hombres, especialmente los reyes, no han de fazer lo que pueden mas lo que deuen.» Bravos y sañudos vuelven a luchar. Amadís por fin le da en la pierna izquierda tal herida que le corta la mitad de ella, tendiéndole en el campo. Va sobre él, le tira el yelmo y le dice que muerto es si no se otorga por vencido. Abies contesta: «Verdaderamente muerto soy, mas no vencido, y bien creo que me mató mi soberuia, y ruégote que me fagas hauer confessión, que muerto soy.» De ninguna manera es malo, pues; al contrario, recibe los sagrados sacramentos, muere y es muy llorado por Amadís y por todos.

Algo después (lib. II, cap. lv), el hermano de Abies, Quadragante se llama, busca desafiar a Amadís y el rey Lisuarte y todos los suyos para vengar aquella muerte de su hermano. Encontrándose

---

(18) Sería fácil meter a Dardán en el primer grupo de soberbiosos, aún más por la identificación religiosa (Amadís exclama que defenderá a la otra dama «con el ayuda de Dios»), pero el amor al cabo sí le salva, matándolo.

(19) Los episodios tienen «indudable analogía» para Bohigas, *op. cit.*, p. 214.

con el novel caballero Beltenebrós —sin darse cuenta de que es Amadís mismo— a éste le entra una gran saña ante «tantas soberuias y amenassas». Se acometen tan bravamente «que espanto era lo de ver», cuando nuestro Beltenebrós vence a su adversario; le manda ir a entregarse al rey Lisuarte hasta que él vaya allí, también que ya deje de vengar la muerte de su hermano, puesto que el desafío fue de su propia voluntad. Amadís le da la mano y reconoce su gran valor; después vemos que Quadragante sirve muy lentamente al rey y que es un buen hombre.

Hay otros adversarios que se redimen por algo. En el libro IV (cap. cxii), Amadís tiene que matar al Emperador de Roma, en una gran guerra, pero oímos que «...ahunque este emperador de su propio natural fuesse soberuio y desabrido... era muy franco y liberal». También en el libro IV, conocemos al pintoresco gigante Balán, de la Insola de la Torre Bermeja. Al principio (cap. cxxvii) Amadís quiere «quebrantarle la soberuia» que ha hecho a la dueña Darioleta (de matar en combate a su hijo y echar preso a su marido), pero luego nos cuenta el autor (cap. cxxviii) que es muy distinto de los demás gigantes «que de natura son soberuios y follones, y éste no lo es» (los ya citados Famongomadán y Madarque sí). Contra Amadís, sin embargo, lucha «con la su gran soberuia»; al ser vencido por Amadís, se convierte en su leal amigo.

La verdad es que son soberbiosos casi todos los caballeros andantes que pululan a través de la obra, tanto los buenos como los malos, tanto gigantes como no gigantes. Claro que la soberbia está inherente en la personalidad medieval guerrera, glorificándose las hazañas cuanto más sañudas sean. En este sentido, la soberbia es un aspecto de la saña y viceversa. Conviene hacer correr la adrenalina, diríamos. Allí está el caso del caballero Garadán (lib. III, cap. lxx) quien está a punto de caer quebrantado y vencido frente al Caballero del Enano (es decir, Amadís), «entonces le vino a la memoria la soberuia suya, especialmente contra aquel que delante de sí tenía» y vuelve a luchar bravamente (aunque no le sirve para que al rato no le queden «los meollos esparzidos»). En el combate de Amadís y Agrajes contra el traidor Abiseos (de quien ya hemos hablado) y de su hijo Darasión, en los primeros «Creció la yra, y con ella la fuerça» (lib. I, cap. xlii). Es interesante enfocar a aquéllos desde la perspectiva de éstos (los malos), antes de dicho combate, pues según Darasión, «estos caualleros [Amadís y sus amigos] son de los pocos de la casa del rey Lisuarte, que su gran soberuia y poco seso les faze, teniendo sus cosas en gran estima, las agenas despreciar».

Es cierto que en la mayoría de los combates que tiene Amadís,

pues, se pone explícitamente sañudo y bravo, con el saludable efecto sobre el enemigo de proporcionarle el espanto correspondiente. Si no es que está enojado por algún acto o palabra de «soberbia» de parte del otro, es que entra en combate por la pura alegría que siente —y que también se expresa a menudo— de probar sus fuerzas y ensanchar su fama. A pesar de estar cansado y herido todavía, Amadís no quiere aplazar su combate con el rey Abies, ya descrito, «porque él desseaua la batalla más que otra cosa... por se prouar con aquel que tan loado por el mejor cauallero del mundo era» (lib. I, cap. viii). E igualmente, Gasquilán, rey de Suesa y no «malo», envía a Amadís la demanda de combatir... «por tener la honra de pelear con tan famoso cauallero» (lib. II, cap. xxix).

A la vuelta de esta cara vital —y en juego con ella— está la ya discutida predicación pesimista del autor. Cuando Amadís se hace señor de la Insola Firme y le brindan homenajes (lib. II, cap. xliv), el autor nos dice: «Pues si desto tal gloria y fama alcançó, júzguenlo aquellos que las grandes cosas con las armas trataron, vencedores y vencidos, los primeros sintiendo en sí lo que este cauallero Amadís sentir pudo, y los otros la victoria esperando, al contrario conuertida, la desuentura suya llorando; pues, de estos dos estremos, ¿cuál hauremos el mejor?; por cierto, digo, quel primero, según la flaqueza humana, que medida no tiene, puede atraer con soberuia grandes pecados, y el segundo gran desesperación.» Se pregunta si se salvará Amadís de caer en este pecado de la soberbia, y sugiere que no, pues «...su coraçón y discreción serán della vencidos y sojuzgados, no le valiendo ni remediando las fuertes armas, la sabrosa membrança de su señora, la braueza grande del coraçón». Claro que Amadís logra ser superior a estos nefastos pronósticos del autor, aunque sí es soberbio a su modo, como vimos, igual que todos los demás caballeros de la obra. Pasando al libro IV (cap. cxiii), Nasciano, el hombre santo que educó a Esplandián, arenga a Amadís y a los demás caballeros que están delante, acerca de la bendición que han pedido, «que ésta mía abaxe la gran saña y soberuia que en vuestros coraçones está...».

Si la soberbia está inherente en la personalidad medieval guerrera, pues, también se reflejan aquí realidades psicológicas hispánicas de todos los tiempos. El gran, si no exclusivo, pecado de los españoles de que tanto se quejan y se culpan en vida y literatura, es la Soberbia, cruz y gloria de su ser, un aspecto del honor, su eterna «grieta trágica» (20). Con esto se explica en parte el interesante

(20) Pongamos unos ejemplos, al azar, del teatro del Siglo de Oro. Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, acto I, versos 661-665, dramatiza la soberbia del conde Lozano, in-

tratamiento de los diversos y variados enemigos de Amadís que hemos descrito en este segundo grupo, que tienen en común el no ser tan malos después de todo. Al héroe Amadís se le perdona lo soberbio puesto que, al menos desde su punto de vista y el nuestro, siempre era justo. Los soberbiosos que obraban dañando *injustamente* a otros, verbigracia sus enemigos, había que castigarles pero no siempre odiarles. Sirve a la vez la soberbia de Amadís, por relativa que sea, de un modo positivo para compensar y contrarrestar el elemento sentimental y lacrimoso y por tanto no castellano de su carácter de que tradicionalmente se ha quejado la crítica (y utilizado para teorías del *Amadís* de origen) (21). En cuanto a la mucha predicación pesimista ortodoxa del autor, no va en contradicción sino —igual que hoy y siempre— como freno y contrapeso a la auténtica y reconocida presencia de la soberbia en la gente (22). En su doble función moralista (23) y vital, pues, la soberbia tiene que ser y es más importante en el mundo de Amadís (mundo de maravillas y de verdades) que en los de sus modelos Lanzarote y Tristán. Todas estas razones contribuyen a hacernos entrever por qué el *Amadís* es el más logrado de los libros de caballerías en España.—*WINSTON A. REYNOLDS. (Dept. of Spanish & Portuguese University of California. SANTA BARBARA, California 93106.)*

---

sistiendo éste en que siempre tiene razón: *Esta opinión es honrada. / Procure siempre acertalla / el honrado y principal; / pero si la acierta mal, / defendella, y no emendalla.* Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio,* acto I, versos 446 y ss., en que don Gil casi se pierde el alma al sentir la vanagloria de convencer a don Diego a no raptar a Lizarda; y, al salvarse don Gil, acto III, versos 2.874-5, *pues asombró tu pecado* [habla a sí mismo] / *asombre tu penitencia,* y versos 3.199-3.200, *... que quiero / que asombre mi penitencia.* Por otra parte, en P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño,* allí está Segismundo que al principio es un hombre monstruosamente fiera, arrogante y soberbio, que poco a poco se va «civilizando», aprendiendo la prudencia, adquiriendo un alma racional —es la victoria de los estoicos sobre sí mismos y sobre los excesos, que al cabo es cosa poco española, hubiera dicho don Américo Castro. Entre las pocas tentativas al análisis de la soberbia, en la España actual merece apuntarse el largo capítulo que le dedica Fernando Díaz-Plaja, *El español y los siete pecados capitales* (Madrid, Alianza Editorial, 1972, 15.ª ed.), pp. 21-122 (hace bien en aprovechar ideas pertinentes expresadas antes por Américo Castro y Salvador de Madariaga, entre otros).

(21) Para apoyar, en especial, la teoría de un posible origen portugués. *Vid.* M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela* (Madrid, CSIC, 1943), I, 346 y 352; Bohigas, *op. cit.,* p. 225, y Daniel Eisenberg, «Don Quixote and the Romances of Chivalry: the Need for a Reexamination», *Hispanic Review,* XLI (1973), 522.

(22) En el fondo es elogio, en castellano, decir que una persona es arrogante y soberbio (lo mismo que decir que tiene mucha casta), esto muy en contraste con el idioma inglés, donde es peyorativo *(vid.* Díaz-Plaja, *op. cit.,* p. 37).

(23) Para Williams, *op. cit.,* p. 152, las únicas características distintivamente hispánicas que encuentra en el *Amadís* son la moralización predicadora y un par de refranes españoles.

NUEVOS APUNTES SOBRE EL CINE MEXICANO

Un reciente viaje a México, invitados por la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de dicho país para dictar un curso sobre metodología de la crítica fílmica y la responsabilidad de ésta, nos ha permitido ampliar algunas observaciones sobre la cinematografía mexicana, a la cual le habíamos dedicado ya un artículo (1) que esbozaba su historia y sus corrientes, sus géneros y sus peculiares características. Una visión *in situ*, siempre recomendable para el estudioso del cine, nos ha servido para corroborar algunas informaciones y puntos de vista, pero al mismo tiempo descubrimos ángulos insólitos, materiales históricos de gran interés y obras recientes que conforman un momento muy particular —y crítico— para la evolución de su industria y la actividad de sus cineastas.

Aún actualmente, como decíamos en nuestra nota anterior, el cine mexicano se asocia a ciertos signos icónicos establecidos: el cine «ranchero», con sus charros cantores y sentimentales (sus imágenes tipo fueron Jorge Negrete y Pedro Infante); el melodrama exuberante y lacrimoso con madres sufridas o «malas mujeres» devastadoras, pero inexorablemente condenadas a la miseria, la tuberculosis o la muerte (María Félix, Ninón Sevilla); los cómicos elementales y populistas (Cantinflas, Tin Tan), y, como excepción deliberadamente «artística», el cine plástico-épico-folklórico de Emilio Fernández, con la india pareja hierática configurada casi siempre por Dolores del Río y Pedro Armendáriz.

Estos tipos (y estereotipos), largamente repetidos y vaciados de autenticidad, tuvieron alguna vez una raíz más fresca y genuina, cuando aún no estaban rígidamente establecidos sus cánones dentro de la industria del cine mexicano, que fue durante décadas la más prolífica y comercial del continente. Pero resulta curioso observar que la minuciosa, jerárquica e inconmovible escala con que se puede agrupar la producción méxicana en géneros, tipos y esquemas temáticos fijos no es un simple recurso del método fílmico, sino una característica propia y definitoria. Que se mantiene, aún ahora, hasta en obras que intentan demistificar esas rutas inalterables.

Pareciera algo inherente a ciertos rasgos sintomáticos de la organización sociocultural del país, donde el mito desciende a costumbre, el código familiar y psicológico se transforma en un rito donde la máscara debe ocultar la realidad del rostro. Máscara y *persona*, re-

(1) *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 347, mayo 1979, Madrid.

presentación y a la vez doble ambiguo convertido en convenciones aceptadas, aunque desgarrantes en su interior. Los cultos: el machismo, el coraje, el paternalismo, el erotismo reprimido, hasta la gesta de la Revolución, institucionalizada hasta convertirla en mito intocable pero evasivo, aparecen en el cine como ejercicios despojados de significado crítico. Pero como signos de ese gran simulacro gestual, maniqueo y abstracto hasta el infinito, dan un carácter insólito y contradictorio a todas las corrientes del filme mexicano, donde una lectura de sus transgresiones invita al estudio de un código lleno de secretas equivalencias.

IMAGENES DEL PASADO

Para estudiar las fuentes de estos rasgos característicos del cine mexicano (o de su negación) había que remontarse, obviamente, a los primeros pasos de sus iniciadores. Esa habitual tierra de nadie del primitivo filme mudo suele ser un campo explorado imperfectamente, muchas veces desaparecido o mutilado por el tiempo y la destrucción de su material. Gracias a los investigadores de la Filmoteca de la UNAM, que desde hace años reúnen pacientemente documentos gráficos o escritos de este período inicial, que va desde 1896 (fecha de las primeras exhibiciones) hasta 1915, aproximadamente, hemos podido ver gran parte del legendario registro documental rodado en los últimos tiempos del régimen porfirista y, sobre todo, el que abarca los acontecimientos de la Revolución iniciada en 1910.

El más interesante es este último, pues constituye un documento directo y vívido del primer movimiento revolucionario y social de este siglo, el primero, asimismo, que el cine recoge durante su acaecer inmediato. Esto constituye su originalidad; incluso cuando la cinematografía soviética decide llevar a la imagen su propia revolución reciente, lo hace reconstruyendo los hechos (*Potemkin* y *Octubre*, de Eisenstein; *La madre*, de Pudovkin) o llevando el «cine ojo» de Dziga Vertov y los filmes de agitación de Medvekin a una elaboración ideológica y de montaje. El cine mexicano, en cambio, adopta la temprana «objetividad» del noticiario de actualidades y se esfuerza en no tomar partido, al menos ostensiblemente.

El historiador Aurelio de los Reyes destaca este apego a la realidad inmediata: «... resultaba extraño que los cineastas nacionales filmaran los acontecimientos revolucionarios y casi no hicieran películas de argumento. Los filmes basados en alguna anécdota, por lo general, tenían un enfoque histórico: *Cuauhtémoc* (1910), *El grito de Dolores* (1910), *Colón* (1911). En ocasiones los cinematografistas unían

los aspectos de la lucha en el campo federal y en el revolucionario, como en *Revolución orozquista*, de los hermanos Alva, y no nos cabe duda que no deseaban tomar partido: este hecho nos llamó singularmente la atención. Con posterioridad observamos que, además, todas las películas tenían un prurito de objetividad; había en los autores un deseo de apegarse a la realidad, haciendo el montaje en un riguroso orden geográfico y cronológico. Comprendimos que no se trataba de un caso excepcional; por el contrario, desde el porfirismo se seguía esta costumbre (...). Concluimos que los filmes nacionales se podían tipificar por su apego a mostrar la realidad inmediata, no importaba el argumento, querían solamente enseñar la verdad de los hechos» (2).

Esta objetividad periodística —la noticia primero y sin análisis o interpretación— desciende directamente de los operadores de Lumière *y sus límites son visibles* y *aún actuales... Pero en los a* menudo sensacionales documentales-noticiarios de Toscano, Enrique Rosas y los hermanos Alva sobre la Revolución no parecen existir *omisiones notables:* en agosto de 1912, por ejemplo, se estrenó la película más ambiciosa de los hermanos Alva (que ya habían registrado los festejos del Centenario de la Independencia, «La vista de la revuelta», los viajes de Madero y su campaña presidencial), *La revolución orozquista,* de 1.500 metros (3), que «había sido tomada en los campamentos de los rebeldes y federales durante el combate que sostuvieron las tropas del general Huerta y el cabecilla Pascual Orozco. Los fotógrafos fueron víctimas de muchas vejaciones y su vida estuvo en inminente peligro, pues las balas cruzaron en donde se encontraban con sus aparatos, que sufrieron serios desperfectos». Esto lo consignaba la sección «Espectáculos» de *El Diario,* 8 de agosto de 1912.

Quizá la misma fluidez de la situación (había dos bandos en la Revolución, cuya suerte era aún incierta) hacía que los autores se determinaran a mostrar la totalidad de los hechos, positivistamente, «echando un vistazo» a la realidad. Y sin tomar partido por ninguno. Por eso, seguramente, *La revolución orozquista* muestra minuciosamente, en paralelo, los preparativos y algunas escenas de combate, pero sin llegar al desenlace final...

Según las reseñas de la época, el público gustaba extraordinariamente de estas «vistas» de la Revolución. Muchos de esos especta-

---

(2) Aurelio de los Reyes: *Los orígenes del cine en México: 1896-1900.* Dirección de Difusión Cultural. UNAM. México, 1973.

(3) A. de los Reyes: «El cine en México: 1896-1930», en *Ochenta años de cine en México.* UNAM, Difusión Cultural. Serie «Imágenes», 2. México, mayo de 1977, p. 44.

dores eran los mismos contingentes de campesinos revolucionarios que entraban a la capital: no sólo veían en la pantalla imágenes de los hechos en que habían participado, sino que desconocían en su mayoría el cinematógrafo y llegaban con curiosidad y ansias de distracción a disfrutar del nuevo espectáculo... El 30 de mayo de 1911, por ejemplo, se exhibió en el Palatino *La vista de la revuelta,* «tomada durante los acontecimientos registrados en el norte de la República, figurando en la cinta los preliminares de las negociaciones de paz. Se tomó también el grupo que formaban los cabecillas y el representante del Gobierno el día en que se firmó el tratado. En la película se puede ver perfectamente a Madero, Vásquez Gómez, Orozco, Villa y a varios periodistas, así como al representante del Gobierno...», consigna el mismo día de 1911 la crónica de *El Diario.* Al día siguiente, el mismo periódico afirma que las exhibiciones «fueron un gran éxito» y añade: «Como las figuras están sumamente claras y se ve perfectamente a los jefes de la Revolución, el público se entusiasma mucho y aplaude a rabiar.»

Lejos aún de la compleja y sutil manipulación de los *mass media,* el cine de actualidades realizado por los cineastas mexicanos de aquella época (que habitualmente poseían también empresas de distribución y salas para exhibir sus películas) se guiaba por los gustos del público y su necesidad de información veraz, cosa que por cierto llenaba el vacío de la prensa, habitualmente enrolada en los distintos sectores políticos y por la libertad otorgada por la carencia de censura. No la hubo en los tiempos de don Porfirio ni tampoco en los tramos iniciales de la Revolución. Recién se codifica durante la presidencia de Madero, llena de un celo moralista bienintencionado que pronto, como suele suceder, se impregnó de un espíritu mesiánico que llevó a las habituales utilizaciones interesadas y políticas.

Si bien el propósito inicial de la censura era moral, las reacciones provocadas por ciertos filmes de actualidad indujeron a matizar los delitos sobre «el ultraje directo o indirecto a cualquier autoridad o persona...». Un cronista de la época, Martín Luis Guzmán, ha dejado un vívido relato sobre las reacciones violentas que podían provocar esas imágenes de la turbulenta realidad:

«Mediaban los albores de la Convención (de 1914 en Aguascalientes) cuando se presentó uno de los fotógrafos oficiales del Constitucionalismo... a mostrar a los señores miembros de la asamblea la película de las gestas revolucionarias tomada sobre el propio campo. Su misión, pues, más que de artista, era de político y de político sagaz, de político constructivo... En la película se veía a Carranza

rodeado de los mismos que ahora intentaban desconocerlo. Allí aparecía Villa al frente de las formidables tropas con que meses antes, en nombre del plan constitucionalista de Guadalupe, arrebatara Ciudad Juárez, Chihuahua, Torreón, Zacatecas. Allí desfilaban, codo con codo, Obregón y Lucio Blanco después de las victorias de Orendain y Castillo. Allí se hermanaban don Pablo y Eulalio Gutiérrez, Villarreal y Zapata, Dávila Sánchez y el Roavacas, Robles y Benjamín Hill, Iturbe y Raúl Madero...

Junto a mucho material de artillería quitado al enemigo, surgió Obregón con sus oficiales. Otra vez atronaron los aplausos y el grito fue:

—¡Viva el Cuerpo de Ejército del Noroeste!

—¡Viva!

Apareció Carranza, corpulento, solemne, hierático, en el acto de entrar en triunfo en Saltillo. Otra voz dijo:

—¡Viva el primer jefe!

Pero en vez del grito entusiasta y multitudinario, respondió el desorden. Se escucharon vivas y mueras: aplausos, golpes, protestas, siseos. Y a renglón seguido, como si el operador lo hiciera adrede, caracoleó bañada en luz, sobre su caballo magnífico, la magnífica figura de Pancho Villa, legendaria, dominadora. El clamor unánime ahogó las voces y sólo como coletilla de aplausos logró imponerse este grito:

—¡Viva la División del Norte!

—¡Viva!

Así todos los otros. Durante cerca de una hora, o acaso más, se prolongó el desfile de los adalides revolucionarios y sus huestes, nimbados por la luminosidad del cinematógrafo y por la gloria de sus hazañas.

Don Venustiano Carranza, por supuesto, era el personaje que más a menudo volvía a la pantalla. Sus apariciones, más y más frecuentes, habían venido haciéndose, como debía esperarse, más y más ingratas para el público convencionista. De los siseos, mezclados con aplausos en las primeras veces, se fue pasando a los siseos francos; luego, a los siseos parientes de los silbidos; luego, a la rechifla abierta; luego, al escándalo. Y de ese modo, de etapa en etapa, se alcanzó al fin, al proyectarse la escena en que se veía a Carranza entrando a caballo en la ciudad de México, una especie de batahola de infierno

que culminó en dos disparos. Ambos proyectiles atravesaron el telón, exactamente en el lugar donde se dibujaba el pecho del primer jefe, y vinieron a incrustarse en la pared.» Aunque no lo menciona, Martín Luis Guzmán, que describe este episodio en *El águila y la serpiente*, estaba colocado detrás de la atravesada pantalla... (4).

Ya antes de la Convención y el levantamiento contra la dictadura del general Huerta (el derrocador de Madero) se había vuelto difícil la neutralidad de los camarógrafos; a las disposiciones sobre censura se añadieron las consignas del mismo Huerta a la prensa: «Vería con gusto que la prensa prefiriese discutir asuntos científicos o relativos a mejoras materiales y servicios administrativos en vez de poner a debate los problemas políticos» (5). «Dos años después de *La revolución orozquista* —escribe A. de los Reyes— resultaba imposible ser imparcial y no mostrar simpatía por alguno de los grupos contendientes» (6). Y añade: «Los hechos se encargaron de demostrar que era imposible mantenerse al margen de ellos. El árbol continuaba la torcedura, pues ahora al espectador se le exhibía información claramente tendenciosa. La actitud de los autores de *Sangre hermana* no era la de comprender los hechos, de analizarlos, de presentar los problemas que originaba el enfrentamiento armado para que a la vez el público fuera capaz de analizar y juzgar. Es pedir demasiado en años tan tempranos; sin embargo, podemos afirmar que en México se estuvo muy cerca de lograr un cine mexicano al servicio de la información del hecho político» (7).

Esto sucedía en 1914. A las luchas épicas y esperanzadas de la primera etapa de la Revolución, se sucedían los combates por el poder y los interminables conflictos de facciones. El cine, también, dejaba atrás su papel de testigo. Queden sus imágenes como fuente iconográfica singular y sorprendente. No sólo han servido para el estudio y la reconstrucción de la época (a veces, como en algunas antologías sonorizadas, se les ha añadido un comentario informativo curiosamente tendencioso), sino que son la fuente obligada para todos los filmes modernos que han tratado de reflejar la época revolucionaria. Obras como *Reed, México insurgente*, de Paul Leduc, y *México, la revolución congelada*, de Gleyzer, se han inspirado en estas imágenes crudas y directas o las han citado fragmentariamente.

Los dos admirables y todavía no superados filmes de Fernando de

---

(4) *Ibidem*, p. 52.

(5) *El Intransigente*, 14 de marzo de 1913, p. 1, México.

(6) A. de los Reyes: «El cine en México: 1896-1930», en *Ochenta años de cine en México*. UNAM, Difusión Cultural. Serie «Imágenes», 2. México, mayo de 1977.

(7) *Ibid.*, p. 54.

Fuentes sobre la Revolución *El compadre Mendoza,* de 1933, y *Vámonos con Pancho Villa, de 1935)* son verdaderas excepciones a la regla, posterior, de mitificación evasiva. El primero —como anotamos en nuestro anterior trabajo— es más bien un drama moral lleno de agudas observaciones sobre la época conflictiva de la guerra, sin una sola batalla exterior. El dilema de la amistad traicionada es su centro, pero alegóricamente es una reflexión profunda sobre la mecánica autodestructiva de las revoluciones incompletas (o interminables). Lo esencial es que, a través de seres comunes en situaciones individuales, De Fuentes logra proyectar una reflexión global de los problemas sociales y políticos de dicha época. En *Vámanos con Pancho Villa* hay que anotar un hecho que obviamente se relaciona con la censura (más tarde acentuada) sobre todo asunto que pudiese criticar o discutir la imagen fijada y consagrada de los personajes históricos: el filme tiene dos finales. El que subsiste (y es expresivamente magnífico) termina con el único sobreviviente del grupo de campesinos enrolados en el ejército de Villa alejándose por orden de sus jefes, temerosos de que pueda aportar el contagio de viruela sufrida por un compañero, al cual él mismo debe rematar, quemando luego su cadáver.

El otro muestra al protagonista vuelto a la vida civil, con su familia. Villa llega a buscarlo y, cuando aquél se niega para no abandonar a sus hijos, el caudillo mata a la mujer y una hija «para que así no tenga motivos para quedarse». Esta brutal imagen del revolucionario —pese a que no figura entre los preferidos por el parnaso oficial— fue considerada demasiado ofensiva y se cortó en la versión de estreno. Rescatada por la Filmoteca de la UNAM, pudimos verla en una proyección privada. Estéticamente y como comunicación de ideas, la otra es mejor; pero ésta reafirma con acritud y sin concesiones el pensamiento central de Fernando de Fuentes: el desvío de las revoluciones cuando pierden su ética inicial y el absurdo del heroísmo despojado de sentido, junto a una conmovida simpatía por sus personajes consagrados a la muerte oscura.

VIEJOS VINOS EN NUEVOS ODRES

Junto a estos clásicos no convencionales tratamos de revisar, también, los varios intentos de renovación que en los últimos años buscaron resolver los reiterados vicios de la producción tradicional. Hubo, claro está, opciones diferentes y distintas formas de expresarlas y comunicarlas. Los solitarios primero, como el productor Gustavo Alatriste (que dio a Buñuel la mayor libertad que conoció en México, en

Viridiana, El ángel exterminador y *Simón en el desierto)*, que emprendió personalmente un insólito experimento de *cinéma vérité, Los adelantados*, sobre una comunidad rural del Yucatán. O como el español Luis Alcoriza, antiguo guionista de Buñuel y director de filmes notables como *Tlacucán* y *Tiburoneros.*

Pero la primera ruptura institucionalizada del marasmo fue el concurso experimental del STPC (el sindicato de los técnicos), que permitió el ingreso, ante entonces impracticable, de jóvenes estudiantes de cine, intelectuales y escritores. Fue convocado en 1964 y participaron en él escritores, universitarios, críticos y algunos técnicos profesionales de la industria. Entre ellos Rubén Gámez (con su insólito experimento de *La fórmula secreta)*, José Luis y Juan Ibáñez, Manuel Michel, Salomón Láiter, Juan José Gurrola, Alberto Isaac y Héctor Mendoza. Cabe apuntar que junto a la mayoría de estos trabajos (algunos de ellos ensayan el cuento filmado y se agrupan para lograr la longitud del largometraje), de índole experimental, que acuden a citas del cine europeo, un filme como *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac, oculta bajo una factura simple y sin preciosismos un rigor poco común que suena a verdadero. Se basaba en un cuento de Emilio García Márquez adaptado por el mismo director y por Emilio García Riera, destacado crítico, historiador y guionista español afincado en México.

De estos debutantes, algunos volvieron al teatro (Gurrola), a la crítica (Michel, García Riera) o pasaron a la industria, como Juan Ibáñez *(Los caifanes)* o Isaac.

Otros jóvenes de entonces —Arturo Ripstein o Mauricio Wallerstein, hijos de productores tradicionales— rompen con la línea paternal y se rodean de escritores para iniciar también un cambio. *Tiempo de morir* (1965), primer largometraje de Ripstein, inspirado en un cuento de García Márquez, es una especie de antiwestern que ironiza sutilmente la violencia. Lo mismo sucede con *La soldadera*, de José Bolaños (1966), decisiva desmitificación de ciertos temas de la Revolución. Jorge Fons y Felipe Cazals también se inician (con cortometrajes) en la misma época. Importa ahora ver cuál fue la carrera posterior —sobre todo reciente— de estos y otros cineastas, jóvenes entonces, que en forma directa o sesgada trataban de modificar el crítico panorama.

Arturo Ripstein (nacido en 1944) ha proseguido una carrera interesantes y de empeñosa amplitud temática, aunque irregular en su factura estética. Importa señalar *El castillo de la pureza* (1972), que a través de un patológico encierro de sus hijos muestra las repre-

siones de un padre de familia; *El Santo Oficio* (1974), ambicioso ensayo acerca de la intolerancia religiosa y moral, y *Palacio negro* (1976), que describe minuciosamente, en forma de documental reconstruido, el infierno de una cárcel de ominosa memoria. La misma, se señala, ha sido ya cerrada, pero no parece constituir una excepción dentro de la regla habitual de prisiones. Durante nuestra visita vimos otro filme suyo más reciente, *Cadena perpetua*, donde se expone con cierta violencia visual la corrupción policial y sus ambiguas relaciones con el hampa organizada.

Wallerstein prosigue desde hace tiempo su carrera en Venezuela, donde ha realizado *La empresa perdona un momento de locura* (1978), interesante análisis social de las relaciones entre obreros y patronos. El caso Felipe Cazals resultaría más dramático: autor de cortometrajes de arte premiados *(Mariana de Alcoforado, Leonora Carrington)*, se inicia en el largo con *La manzana de la discordia* (1968), visible intento de ruptura con la narración tradicional, valioso en sí mismo y revelador de un mundo sombrío y delirante. Su trayectoria posterior en el cine independiente registra altibajos y méritos, pero con *Canoa* y, sobre todo, con *Emiliano Zapata* (1970) deriva hacia un curioso pompierismo formal y —en el segundo filme citado— a una hagiografía histórico-revolucionaria superficial.

De Alberto Isaac hemos visto una obra reciente *(Cuartelazo*, 1975) que confirma su seriedad. Es un filme sobre la época revolucionaria en el período en que domina el gobierno central Victoriano Huerta. Lo interesante de su enfoque histórico reside en que describe las diferencias ideológicas entre los distintos sectores revolucionarios. Tiene dos protagonistas principales en un contrapunto de tiempos: un diputado liberal que se alza solitariamente desde el Congreso contra la tiranía huertista (su entierro abre el filme, más tarde reconstruirá su asesinato) y un hijo que se enrola en las filas opositoras del general Carranza. El meollo de la historia se hace nítido cuando estallan las diferencias entre aquél (futuro triunfador sobre Huerta) y los partidarios de Zapata y Villa. El joven revolucionario carrancista simpatiza primero con las reivindicaciones agrarias del zapatismo, pero al fin se integra en el proceso de institucionalización de Carranza y se convierte en político influyente del régimen. Aparte de sus méritos formales, la obra de Isaac muestra cómo, en esporádicos intentos, el destino de la Revolución mexicana y sus asimilaciones recesivas retornan al cine. Sobre todo desde el crítico año de 1968, con sus represiones estudiantiles.

La oscilante disposición de las producciones nacionales (las que financia el Estado y los sindicatos) a reflejar temas candentes, pero

con ciertas pautas dirigistas, puede registrarse en filmes recientes de Jorge Fons y el joven Gabriel Retes. Del primero (autor de un horrible *Los cachorros)* vimos *Los albañiles* (1976), interesante estudio de la corrupción económica en el ambiente de la construcción. Sin embargo, el relato resulta bastante ambiguo. Retes se inició con el atractivo *Chin chin el teporocho* (teporocho: hombre de baja condición en el último grado del alcoholismo), fresco social menos crítico que costumbrista, y en *Nuevo mundo* (1977) encara una ambiciosa temática histórica: la represión religiosa en los primeros tiempos de la conquista.

Basado en un guión del cuentista catalán, residente en México, Pablo Miret (que por cierto nos relató sus divergencias con el tratamiento del filme, especialmente de su final), relata la «fabricación» de un milagro: la aparición de una virgen india. El relato expone los levantamientos indígenas ante la feroz represión española (en el siglo XVI) y su resistencia a la evangelización religiosa.

Ante la muerte incierta de la conquista y la debilidad militar del régimen español, un sagaz miembro de la orden propone a su obispo la concepción de un plan destinado a convertir a los indios: de tal modo, la Iglesia, obligada a encabezar el sometimiento de los naturales mediante la tortura y la muerte, hallaría un arma pacífica para derrotar a los viejos dioses. El religioso obliga a un famoso imaginero (sospechoso de esculpir secretamente los ídolos aztecas) a pintar una imagen de la Virgen tomando como modelo a su amante india. Durante un solemne tedéum en la catedral, y cuando los indios se acercan belicosamente, el imaginero muestra la imagen pintada ante la «aparición» milagrosa y produce un amplio estallido de fe: la Virgen oscura es tomada como algo propio y la rebelión se derrumba.

Falta el irónico final: el religoso hace matar al pintor y su modelo para preservar el secreto, pero a su vez es eliminado cuando se dispone a volver a España. Este relato imaginado parte de un hecho real: la imagen existe y desde hace siglos es objeto de culto para las creyentes y paupérrimas masas campesinas de origen indio... Las polémicas claves de *Nuevo mundo* —encarada formalmente como una costosa superproducción— tuvieron, al parecer, problemas con la censura: el filme aún no ha podido estrenarse.

EL CINE Y LA UNIVERSIDAD

Frente a la híbrida pero casi inevitable estructura de la industria, dividida entre «Películas Nacionales» (que controla producción y exhibición) y empresas privadas, actualmente muy emparentadas con los

canales de televisión, el cine en la Universidad representa una opción distinta. Su tarea es ante todo formativa (a través de la Escuela de Cine, el CUEC) y de investigación, que encabeza la Filmoteca de la UNAM. Pero también produce películas, entre cortos documentales y de argumento, largometrajes de ambas clases, y ha publicado libros de temas cinematográficos.

Del material filmado por los alumnos de la Escuela de Cine hemos visto algunos documentales, entre ellos *El grito* (1968), que evoca y registra la masacre de Tlatelolco y las luchas estudiantiles con inusual sinceridad; *El cambio* (1971), de Alfredo Joskowicz, sobre guión del mismo y Leobardo López Aretche (editor y profesor del CUEC, responsable principal de *El grito*, cineasta nato, que se suicidó en 1970), es el relato de otra masacre, esta vez ecológica. Escuetamente, el filme relata la excursión de dos amigos hacia una playa, lejos de la contaminación ciudadana. Allí intentan una especie de vida naturista, robinsoniana, a la cual se agregan sus novias. Hasta allí el relato se desarrolla morosamente, como engañosa égloga perturba sutil, pero ominosamente por la ocasional aparición de peces muertos o petróleo en la playa. Efectos contaminantes y destructivos que produce una nueva industria química de la región.

Lo que nacía como un amable e irónico canto roussoniano a la naturaleza se convierte, en la última fase del filme, en un tajante y trágico desenlace revelador. El mecanismo que destruye el edén aparece casi irrisorio: la cabaña en la playa de los jóvenes es destruida por un *bulldozer* de la tentacular industria; ellos, aún poco conscientes de su enemigo, bañan burlescamente con desperdicios contaminantes al ingeniero y politicastro de la empresa. Para ellos es aún una broma; pero los policías del lugar, deseosos de secundar al poder económico de la zona, los persiguen y los matan fríamente.

A la inversa de los filmes-denuncia documentales, este fresco y sincero estudio muestra alusivamente la implacable destrucción de las aventuras personales cuando perturban intereses creados con una mínima protesta. La sociedad y su estructura condicionan esas ilusiones de libertad inocente y *El cambio* describe la imposibilidad de evasión en forma amarga, lúcida y reflexiva. Así, concluye con una imagen devastada de la misma playa a la cual llegaron los jóvenes excursionistas: solitaria y vacía, con sus aguas contaminadas. Una balada melancólica subraya con su *leit motiv* el fin de esta tragedia de una conciencia incompleta y transicional: «Un amigo, una casa, una esperanza bastan; vamos a reconstruir un mundo.»

Las sucesivas promociones del CUEC (Centro Universitario Experimental de Cine) han mantenido —salvo en los casos que han partido

hacia los cantos de sirena de la industria— este rigor nuevo que busca una imagen inédita de México.

El maestro José Rovirosa, también cineasta apasionado, ha distraído su tiempo personal para consagrarse a la dirección de la Escuela, verdadera isla creadora y rigurosa dentro del mundo cinematográfico mexicano.

En cuanto a la Filmoteca, su labor en diecinueve años (se fundó en 1960) ha sido esencial para recobrar la memoria del cine y rescatar obras perdidas u olvidadas. Un equipo de investigadores, bajo la dirección del maestro Manuel González Casanova, ha establecido un valioso archivo (tarea que aún prosigue) de filmes, libros, fichas, revistas y material gráfico. El maestro Jorge de la Rosa (también realizador valioso, cuyo primer largometraje, *Fantoches,* es un punto de referencia importante para el nuevo cine) ha buceado en la documentación iconográfica y en la búsqueda de aparatos antiguos, haciendo del archivo de la Filmoteca uno de los más completos de México. Otro equipo, encabezado por el historiador y crítico Emilio García Riera, se aplica a la tarea paciente de recopilar todos los datos existentes acerca de la historia del cine mexicano desde sus orígenes y a su interpretación. Por otra parte, esta investigación, que cuenta ya con valiosos hallazgos y conlleva establecer las bases para los estudios del cine en sus aspectos históricos, estéticos y sociológicos, no es la única. La exhibición del material fílmico (nacional y extranjero) es otra actividad inherente a una Filmoteca, a la cual se une la realización de ciclos de intercambio con otras entidades.

Algo de esta labor quedó reflejado en una notable exposición que debía conmemorar los tres lustros de la Filmoteca, pero que se aplazó un año por falta de local apropiado y, al coincidir con los ochenta años de cine en México, se amplió considerablemente. El viejo Museo Universitario del Chopo (antes Museo de Historia Natural), fascinante edificio metálico *art nouveau,* albergó múltiples salas que recorrieron la historia del cine mexicano, sus máquinas y decorados, documentos y un cine (decorado a la manera de una sala de la primera época), sin contar material sobre películas y sobre la exhibición por períodos, montaje de audiovisuales, etc. Revisando el libro editado en la ocasión *(Ochenta años de cine en México),* con ensayos de A. de los Reyes, David Ramón, María Luisa Amador y Rodolfo Rivera, llama la atención la seriedad de la investigación y la riqueza de su plan de exposición; pocos países han recuperado así la visión de un fenómeno cultural y social tan importante y poco preservado en sus orígenes y desarrollo.

El notorio pesimismo que expresan muchos cineastas y observadores de México sobre la situación de su cine no obstaculiza, sin embargo, una fe profunda, casi visceral, en la riqueza latente de sus posibilidades. Saben que, por ejemplo, «los estudiantes de cine de la Universidad pretenden (algunos cuando terminan se venden, sin embargo, al sistema) hacer un nuevo cine, ante todo en libertad, un cine que sea político, comprometido y de denuncia, que se propone denunciar y cambiar la sociedad en que se produce. Un cine que por primera vez en la historia cinematográfica de nuestro país se ven imágenes nuevas» (8).

Sin adoptar posiciones tan tajantes, otros cineastas piensan que incluso el complicado juego de ambiciones del cine industrial es posible de cambios. Y aquí aparece la secular paciencia resistente del mexicano, que intuye la fuerza de un pueblo contradictorio, de hondas raíces, que de alguna manera vencerá a la larga los engañosos prismas y valores que los limitan.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, cuarto derecha. MADRID-13).*

(8) David Ramón: «Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta a la fecha», en *Ochenta años de cine en México*. UNAM, 1977.

SEMIOTICA DE LA POESIA

I. INTRODUCCION

El punto de partida es el esquema propuesto por Ch. Morris (1) para el estudio de los sistemas de signos en general y, por tanto, como metodología de cualquier semiótica, como dice María del Carmen Bobes Naves (2). Más tarde el esquema de Morris fue aplicado a la metodología de la crítica semiológica por Tzvetan Todorov y concretamente para el análisis de las funciones en el relato: «En primer lugar distinguimos tres aspectos muy generales del relato —dice Todorov—, a los que denominaremos Semántico, Sintáctico y Verbal. El aspecto semántico del relato es lo que el relato representa y evoca, los contenidos más o menos concretos que aporta. El aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen. El aspecto verbal son las frases concretas a través de las cuales nos llega el relato. Con él se relacionan, por ejemplo,

(1) Ch. Morris: *Sings, Language and Behavior*, p. 219.

(2) María del Carmen Bobes Naves: *Gramática de Cántico*, Planeta, Barcelona, 1975.

elementos como la presentación de una acción a través del relato de un autor, un monólogo, un diálogo, en esta o aquella perspectiva» (3).

Habrá ocasión de comprobar, a lo largo de este trabajo, la enorme complicación en la metodología de la crítica formalista y cómo sus cultivadores, en su afán de minuciosidad y precisión, han creado una terminología babélica que muchas veces, más que desvelar el *sentido* de las «palabras poéticas», lo que hacen es arroparlas con un lenguaje recargado que nos impide ver su prístina forma y significación. No me extrañaría que algún día un poeta, un novelista, lanzase —si es que no lo ha hecho ya— contra los críticos los mismos improperios que Artaud lanzó contra los psiquíatras, tildándolos de obsesos y pervertidos que al aplicar las múltiples clasificaciones a las formas patológicas lo único que hacían era proyectar sus propias limitaciones y malformaciones. Quizá el masoquismo nos impulse a asumir el riesgo de ser denostados. Quizá el intento de coordinar distintas metodologías no sea más que sumar un peldaño a la ya inmensa torre de Babel. Quizá también contribuya un poco a «llamar la atención al lector desatento» y, como dice el maestro Dámaso Alonso, esto compensa el riesgo.

Es interesante observar que los estudios semiológicos y en general los estructurales se hayan detenido más en la *narración* que en la *poesía,* desde los estudios ya clásicos de Georg Lukacs, *Teoría de la novela,* y los de Lucien Golman, hasta números recientes de la revista francesa *Communications.* El extraordinario libro de Vladimir Propp, *Morfología del cuento,* ha sido también responsable de esta inclinación de la balanza en beneficio de la *narración.* Los análisis de Propp se han tomado como *paradigma* en este tipo de investigaciones, y las teorías semánticas de Greimas han resultado sin duda modélicas al aplicar los métodos lingüísticos a los textos literarios.

Pero ya entre los años 1927 y 1928 los formalistas rusos se habían dedicado a estos trabajos y, por supuesto, no descuidan el estudio de la poesía. Es cierto que la recopilación antológica de estos autores es relativamente tardía. La *Teoría de los formalistas rusos,* recopilación antológica realizada por Tzvetan Todorov, aparece en edición francesa en 1965, y la primera en castellano es la argentina de 1970.

Sin embargo, en contra de lo que creen algunos críticos españoles, en 1955 publica Víctor Erlic su *Russian formalism* en Estados Unidos, traducido al castellano en la Editorial Seix Barral, de Barcelona, en 1974. Se estudian en este libro, entre otros temas, «La estructura del verso: sonido y significado»; se exponen ciertos principios sobre

(3) Tzvetan Todorov: *Gramática del Decamerón,* Taller de Ediciones, J. B., Madrid, 1973.

la poesía con una metodología hoy plenamente en vigencia y que seguiré en parte. Allí aparecen estudios de O. Brik sobre el «paralelismo rítmico-sintáctico» de la poesía rusa de la era de Puskin. La importancia de la sintaxis como factor rítmico fue acentuada por Eichembaum en su estudio *La melódica del verso*, y de no menos actualidad son los trabajos de Tynianov y Jakobson. De este último autor son deudores muchos de los semiólogos españoles y en esa dirección se orienta este trabajo.

El *esquema jakobsoniano de la comunicación* y *los aspectos semántico, sintáctico y verbal* que distingue Todorov constituyen el marco general del análisis. Jakobson, en sus últimas conferencias dadas en España y en su último libro aparecido aquí, sigue insistiendo en aspectos ya formulados por él en 1921: «el objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la literaturidad». Con otras palabras, la misión del crítico literario consiste en identificar los rasgos que convierten una relación verbal en una obra de arte literario. Ese es el verdadero objeto de la ciencia literaria, según Jakobson.

Por eso ya sus primeras investigaciones —al igual que las más recientes de *Gramática de la Poesía y Poesía de la Gramática*— se realizarán a partir de la obra particular, pero no como tal, sino en sus estructuras narrativas (al estilo de Schovski, Tomachevski, Propp) o en sus estructuras estilísticas, como ya hicieron Eichembaum, Tynianov, Vinogradov. Las estructuras rítmicas habían sido ya estudiadas por Tomachevski y por Brik, según dijimos anteriormente, y las simplemente sonoras por Schlovski, Tynianov. Todas estas estructuras, aunque descubiertas y analizadas en una obra concreta, son, o pueden ser, generales en las obras literarias.

La atención directa a la obra y el interés por los elementos formales —lingüísticos— fue el motivo por el que los críticos tradicionalistas empezaron a llamar, dándole un tono despreciativo, a los investigadores del Círculo de Moscú, «formalistas», denominación que se ha afirmado en el tiempo, aunque no significa realmente que el análisis formal los caracterice frente a otras escuelas, o que sean exclusivamente formalistas.

Es cierto que los primeros manifiestos y declaraciones del grupo, en el que toma parte activa Jakobson, tuvieron quizá un tono ingenuo y agresivo. La resonancia que han alcanzado y la metodología incorporada a sus análisis por la crítica literaria más actual nos conduce a valorar muy positivamente la labor realizada e incorporarla también a nuestro análisis.

Quizá convenga recordar que el estructuralismo se impone en Europa en 1930. En 1928 Jakobson, como representante de la Escuela

de Praga, presenta en el Congreso de Lingüística de La Haya una famosa «proposición 28», en la que, basándose en algunas afirmaciones del «Curso...», de Saussure, y en ideas precedentes de los formalistas rusos, propugna un estudio de la lengua con un método estructural.

En realidad el estructuralismo inicialmente no es método, sino un presupuesto metodológico que justifica la cientificidad de la investigación lingüística (como afirma la profesora María del Carmen Bobes Naves).

Uno de los logros más importantes del estructuralismo fue colocar a la lingüística como modelo de las ciencias humanas. C. Levi Straus demostró su carácter interdisciplinar. Las obras literarias analizadas con este método responden efectivamente a unas estructuras que se repiten, a pesar de que la apariencia sea multiforme.

Teniendo en cuenta el marco en el que se inscribe nuestro método, veamos un ejemplo concreto, una poesía que puede servir como paradigma de ciertas recurrencias lingüísticas, pero en la que no solamente se evidencian unos aspectos de una poesía formalmente bien construida, sino también una llamada al lector-receptor (la función conativa de Jakobson) fuertemente marcada.

II. UN EJEMPLO

ELEGIDO POR ACLAMACIÓN, de Angel González

Sí, fue un malentendido.
Gritaron: ¡a las urnas!
y él entendió: ¡a las armas! —dijo luego.
Era pundonoroso y mató mucho.
Con pistolas, con rifles, con decretos.

Cuando envainó la espada dijo, dice:
la democracia es lo perfecto.
El público aplaudió. Sólo callaron,
impasibles, los muertos.

El deseo popular será cumplido,
a partir de esta hora soy —silencio—
el Jefe, si queréis. Los disconformes
que levanten el dedo.
Inmóvil mayoría de cadáveres
le dio el mando total del cementerio.

(«Grado elemental»)

El libro *Grado elemental* fue publicado en París en el año 1962, y fue galardonado ese mismo año, en Collioure, con el premio «Antonio Machado» (4).

III. METODO SEGUIDO EN EL ANALISIS

III.1 *Aspecto sintáctico:* El análisis sintáctico utilizado aquí no se inscribe en el tradicional ni tampoco en el de la gramática generativa. Como ya he apuntado, me interesa el análisis sintáctico seguido por Todorov, es decir, el estudio de «la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen». Esto permitirá en un primer momento el estudio del texto independientemente de su significado referencial. El rasgo fundamental del lenguaje poético será ahora la unidad solidaria del texto, unidad que iremos descubriendo más adelante en la integración de este nivel sintáctico con el semántico y el pragmático. La integración puede producirse de diversos modos, y entre ellos destaca el denominado por Samuel R. Levin (5) acoplamiento *(coupling);* es decir, Levin piensa, como Jakobson, que en la lengua poética se dan ciertos apareamientos que quizá sean inherentes de la comunicación poética y ahí se marcaría precisamente la diferencia con la comunicación en general.

La semiología en el nivel sintáctico estudia las relaciones de los signos entre sí, esto es, relación de fonemas con fonemas, de morfemas con morfemas, de estructuras sintácticas, propiamente dichas, con estructuras sintácticas, etc.

Fónicamente, «nuestro» poema se organiza de tal forma que empieza marcando y acentuando la vocal anterior máximamente cerrada, *i*, al comienzo y al final del primer verso: «*Sí*, fue un malentendido.» No entraré ahora a considerar la importancia del significado de este primer verso como subtítulo irónico del título del poema. Pero, si aquí encontramos un paralelismo en la *marca* de una misma vocal, *i*, en los versos segundo y tercero aparecen, en contraste de timbres, la vocal máximamente cerrada *u* y la máximamente abierta *a:* «*u*rnas.../*a*rmas». Se trata de un nuevo acoplamiento o de un nuevo paralelismo fónico-rítmico, aunque ahora un paralelismo antitético. Es cierto que estas vocales opuestas, *u/a,* aparecen flanqueadas por consonantes con idénticos rasgos fónicos: la vibrante *r* y las nasales *n, m.* «*Urn*as/

---

(4) La poesía ya está recogida en Antologías publicadas en España. A título de ejemplo citemos la de la editorial Taurus, *El grupo poético de los años 50,* en la que Juan García Hortelano analiza brevemente la labor de diez poetas.

(5) S. R. Levin: *Estructuras lingüísticas en la poesía,* Cátedra, Madrid, 1974.

armas». La oposición vocálica, el «malentendido» inicial se *justifica* (?) y se explica, a nivel fónico, porque el sonido de las nasales, y sobre todo el marcadamente áspero de las vibrantes, llevan a un posible malentendido acústico. El receptor confunde (?) la orden apelativa del «mando». «Urn*as*» y «arm*as*» terminan, para mayor confusión, con los mismos sonidos vocálicos *(as)*. Como el análisis no pretende ser exhaustivo en cada uno de los niveles, no me detendré más en las aliteraciones que se producen en «dijo/dice» («Cuando envainó la espada *dijo, dice*»), ni las producidas por las sibilantes: «*S*oy-*s*ilencio-...*si* queréis», ni la creada por el refuerzo de labiales y laterales en «el *públ*ico a*pl*audió». La iteración, en este estrato fónico, puede seguirse a lo largo del poema, pero la más relevante se produce sin duda en los primeros fonemas analizados. Quizá quede más claro si pasamos a la integración de estas unidades mínimas en el nivel inmediatamente superior.

III.2 *Aspecto semántico:* La semántica estudia la significación de los signos, tanto en su situación independiente (semántica léxica) como en sus combinaciones (semántica contextual). Los límites están también señalados, como en el aspecto anterior, por el texto. Todorov dice que el aspecto semántico «es lo que el (texto) representa y evoca, los contenidos más o menos concretos que aporta».

En este caso tampoco realizaré un análisis de todos los contenidos parciales del texto, sino de aquellos que encuentro más relevantes y, por tanto, más significativos. Esto no obsta para llevar a cabo, a modo de conclusión de este apartado, una valoración *global* del contenido.

Si en el apartado anterior la atención se dirigió hacia fonemas que se integraban y, por tanto, constituían unidades superiores o lexemas (6) como «urnas»/«armas», aquí ya el objeto del análisis serán esos lexemas. Teniendo como punto de referencia las teorías de Greimas y Todorov al respecto, consideramos los lexemas como unidades léxicas del lenguaje que forman los inventarios de que se nutren los

---

(6) «El lexema es el punto de manifestación y encuentro de semas que proceden a menudo de categorías y de sistemas sémicos diferentes que mantienen entre sí relaciones jerárquicas, es decir, hipotácticas» (A. J. Greimas, «Semántica estructural», Madrid, Gredos, 1973, p. 57). La definición de Greimas puede esquematizarse diciendo que el semema es la minifestación del lexema en un contexto dado. Con otras palabras, Greimas opina que en todas las diversas significaciones particulares de un término, hay un núcleo sémico invariable (lexema) que, en el texto, se transforma en significaciones concretas en virtud de la adición de ciertos componentes contextuales. El núcleo sémico o lexema se considera fuera del contexto porque en realidad es lo constante en todos los contextos en que una forma aparece: su denominador común (Consultar también T. Todorov «Tipología de los hechos de sentido» en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI. Editores, 1974.

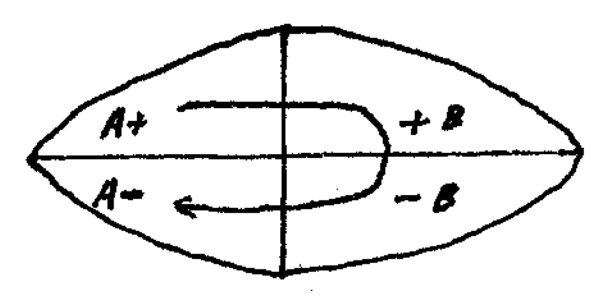
diccionarios y tienden a infinito. El lexema tiene valores semánticos y la manifestación de un lexema en un contexto dado la denominamos semema. Los sememas en los que hemos hecho especial hincapié, «urnas» / «armas», tienen rasgos semánticos —o semas— opuestos, aunque su manifestación externa sea parecida. Esta similitud externa, esta selección realizada por el poeta en contraste con lo que semánticamente representan, nos llevan a una primera valoración positiva del texto, sin necesidad de entrar ahora en otros aspectos contextuales. Esa similitud en la forma, como dice la crítica tradicional, y esa disimilitud de contenido son lo suficientemente relevantes para que sean seleccionadas las palabras «urnas»/«armas» como paradigmas dentro del *sentido* total del texto. La crítica tradicional también tiene razón cuando dice que en cada texto existen «palabras clave» que se diseminarán a lo largo del texto, originando significados parciales, aunque laterales, y que servirán para una comprensión más cabal de aquello que quizá el poeta se proponía. De este modo, una palabra clave como «arma» va a compartir semas comunes con «mató», con «pistolas», «rifles», «decretos». Hay una clara gradación sémica entre *pistolas, rifles* y *decretos*. Gradación ascendente o descendente, según se mire. Y matar comporta irremisiblemente «muertos», *muertos impasibles, inmóvil mayoría de cadáveres.* Si el receptor de la orden no hubiera sido desatento y en lugar de *¡a las armas!*, hubiera *entendido ¡a las urnas!*, no aparecerían sememas con rasgos como los apuntados, sino otros con rasgos comunes a *urnas*, como *democracia*. Sin embargo, sólo *cuando envainó la espada dijo, dice/la democracia es lo perfecto.*

Atendiendo a las unidades léxico-semánticas analizadas, se puede concluir que el contenido del poema se centra en dos núcleos significativos: *acudir a las urnas* y/o *acudir a las armas*. Son los motivos generantes del poema. Según se realice una de estas dos posibilidades, se realizarán otras dos: *la democracia o la inmóvil mayoría de cadáveres*. A este contenido conceptual subyace un esquema lógico:

A, para que **B**,
pero, si no **B**, no **A**.
(**A** representa acudir a *las urnas*, **B** la *democracia)*

Ya hemos visto cómo dos palabras claves, con una técnica dispersivo-recolectiva (7) utilizada por el poeta, han generado una estructura léxico-semántica hasta cierto punto cerrada y circular.

(7) Alonso, D., y Bousoño, C.: *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1956.



Ahora aparece más claramente el título del poema. Sí, ha resultado *«elegido por aclamación»*, pero ha sido una *inmóvil mayoría de cadáveres* la que *le dio el mando total del cementerio.*

III.3 *Aspecto pragmático:* El texto nos comunica un *mensaje*, porque un autor ha ordenado unos signos y ha organizado las relaciones que se establecen entre ellos en un conjunto. El lector o receptor de ese mensaje que no conozca al emisor del mismo ha comprendido el contenido del texto, aunque no sepa nada de Angel González. La única referencia que tiene, hasta ahora, es sobre la autoría del poema. Es justamente en este apartado en el que resulta pertinente dar algunos datos del autor-emisor. Y es que el objeto de la *pragmática* (8) es, precisamente, estudiar las relaciones del texto con el sujeto que lo ha creado (autor) o con los sujetos que lo interpretarán, y a los que se dirige (lectores, críticos).

Es sabido que la utilización del lenguaje supone la realización de unas posibilidades de combinación. El autor dispone de todos los signos de un sistema lingüístico, según los límites que le señala su propia «competencia» (según la terminología chomskiana), pero elige unos determinados. El autor, disponiendo de las combinaciones que le señala su propia competencia gramatical, se ha decidido por unas determinadas y las ha organizado en un texto en razón de una significación literaria. Las *relaciones sintácticas* y *semánticas* han sido analizadas en el texto, en sí mismas, pero podemos analizarlas también en referencia al autor, en cuanto nos informan sobre sus conocimientos o sobre sus preferencias. Parece lógico que el autor elija, desde su propia competencia lingüística, entre las posibilidades léxicas de un sistema y entre las combinaciones que permite su gramática, aquellas que, según él, cumplirán mejor la finalidad artística a que las destina.

La obra literaria, como dice R. Barthes, ofrece datos sobre su autor y sobre el modo en que éste se relaciona con la cultura en que vive.

---

(8) Aunque se ha hecho referencia al *aspecto verbal*, según la terminología de Todorov, la razón de elegir el término *pragmático* es porque resulta más acorde con la nomenclatura semiótica, tratándose de un texto poético.

Hay indicios e informes que permiten situar a las obras en un tiempo y en un espacio y encajarlas en una determinada cultura.

Sin embargo, curiosamente, y en este caso concreto, o mejor, en este poema específico, el espacio y el tiempo al que se pueden referir unos contenidos del poema y que serían determinables con un margen de error, son constantes a lo largo de toda la historia. El «ancho espacio» y el «largo tiempo» que el poeta había reconocido como necesarios «para que yo me llame Angel González» constituyen el marco de las fuerzas temáticas (9) del poema. El contenido poético no es sentido, por fortuna, siempre y en todos los lugares; sin embargo, *la sustancia (10) del contenido quizá sea una sustancia universal* que, al igual que el amor, la muerte, la religión, etc., son reconocidas por la crítica idealista como universales de la poesía. Si el emisor-autor nos comunica tales contenidos es porque «su experiencia individual se ha teñido de pasión colectiva y su peripecia poética ha reflejado una parte de la Historia en la cual estamos todos atrapados», como ha dicho Javier Alfaya hablando de Angel González. El mismo poeta confiesa que, mediada la década de los años cincuenta, «la lectura, por aquel tiempo, de otros poetas —como Celaya, Hierro, Nora— me sirvió para comprender que la escritura de poemas podía ser algo más que un mero desahogo personal, y que mi pesimismo y mi tendencia a la melancolía no procedía sólo de lo que podíamos llamar íntimas disposiciones afectivas, sino que eran especialmente *el resultado de una derrota colectiva, de una humillación* que desbordaba los límites de la individualidad... No pude dejar de participar, en alguna medida, en el movimiento de la poesía llamada social: aquella poesía era lo que yo quería escribir, y además pensaba que era la que se debía escribir. No creo haberme equivocado, a pesar de todo lo que se dijo después. Tampoco creo haber cambiado mucho desde entonces: quien lea mis últimos libros podrá ver que expresan, como los primeros, dos tipos de obsesiones: históricas y colectivas...» (11).

Ejemplo de estas *«obsesiones históricas y colectivas»* es cabalmente el texto que ha servido como pretexto para estas breves aproximaciones a la «semiótica de la poesía». El autor ha tratado reiteradamente contenidos semejantes a los enunciados. En uno de sus últi-

---

(9) *Fuerzas temáticas* están utilizadas en el sentido que les da Greimas, en el libro citado, *Semántica Estructural.*

(10) *Sustancia del contenido* está aquí empleado según el valor que le da el creador de la Escuela de Copenhague, Louis Hjelmslev.

(11) La cita está tomada del libro *Una promoción desheredada: La Poética del 50*, edición: Antonio Hernández, zero-zyx, Madrid, 1978, p. 309.

mos libros (12) puede leerse: «arrojar las armas / romper filas en calma y en silencio, dispersarse», y más adelante, en un poema titulado significativamente «Otra vez», dedicado «A Pablo Neruda y Salvador Allende. In memoriam»: *Sangre: no sangres más. / ¡Cómo decirte que no sangres, sangre! / ¿Nunca ha cesado de correr la sangre? / Contemplad el pasado / —esos graffiti obscenos—: / la huella de una mano ensangrentada en un muro sombrío de la Historia. / Y el presente: / más sangre / otra vez sangre.*

Pero independientemente de estas *obsesiones colectivas,* al semiólogo le interesa también de qué manera se nos transmiten. A esta tarea hemos dedicado buena parte del trabajo. Al autor le interesan determinados contenidos y así lo confiesa; pero, si no es errónea nuestra interpretación, también le interesan determinadas *formas de expresión,* determinados juegos verbales, determinadas ironías provocadas por la sola combinación de los signos utilizados. Quizá no sea casualidad que, cuando se ha publicado la *obra completa* de Angel González (Barcelona, 1968 y 1972), lleve —en las dos ocasiones— el título de *Palabra sobre Palabra.*

Las reiteraciones «sangre: no sangres más...», las aliteraciones estudiadas en el texto, la ironía de los encabalgamientos: *Los pianos golpean con sus colas / enjambres de violines y de violas. / Es el vals de las solas / y solteras / ...* (13), etc.; es justamente lo que Jakobson considera la *función poética* del lenguaje. No faltan tampoco ejemplo de funciones conativas o apelativas: *sangre: no sangres más...; arrojar las armas; a las urnas / a las armas.* La *llamada* del autor es clara. Y la función *representativa* y metalingüística también. El autor no disimula en múltiples ocasiones enunciar el mensaje que quiere «*representar*». Sirva como ejemplo y como final de este trabajo este fragmento: *Dispongo aquí unos grupos de palabras. / No aspiro únicamente a decorar con inservibles gestos / el yerto mausoleo de los días / idos, abandonados para siempre como / las salas de un confuso palacio que fue nuestro, / al que ya nunca volveremos. / Que esas palabras, / en su inutilidad / —lo mismo que las rosas enterradas / con un cuerpo querido / que ya no puede verlas ni gozar de su aroma— / sean al menos, / cuando el paso del tiempo las marchite / y su sentido oscuro se deshaga o se ignore, / eterno —si eso fuese posible— testimonio, / no del perdido bien que rememoran; / tampoco de la mano / —borrada ya en la sombra— / que hoy las deja en la sombra, / sino de la piedad que la ha movido.—FRANCISCO GUTIERREZ CARBAJO. Calle Princesa, 49 (Madrid-8).*

(12) *Muestra de...*, Ediciones Turner, 1975, recogido luego por la Antología de Seix Barral.
(13) *Tratado de Urbanismo.* Ed. El Bardo, Barcelona, 1976, p. 49.

Sección bibliográfica

El Darwinismo en España, Edición de Diego Núñez, Editorial Castalia, Madrid, 1977. 464 págs.

La historia del darwinismo en España se reducía hasta ahora a la simple noticia de los nombres de los partidarios más destacados de las nuevas ideas —Sánchez de Castro, Moreno Izquierdo, García Alvarez, Medina Ramos, Moreno Fernández, González Janer—, o de sus detractores y adversarios: Letamendi, Flores Arenas, Huelin, fray Ceferino González, etc. Se echaba en falta, dentro de la historia del pensamiento español, un estudio que no solamente completara los escasos datos con que se contaba, sino que los convirtiera en históricamente significativos, tanto para una historia inmanente de España, como para la situación diferencial de España respecto a Europa.

Tal estudio ha sido cumplidamente llevado a feliz término por el profesor Diego Núñez, enriqueciendo así el fecundo panorama de la historiografía española de los últimos años.

Comienza el autor situando a Darwin en el contexto de la cultura europea, que se desenvolvía ya en las nuevas coordenadas de la historicidad y el progreso desarrolladas por la filosofía, la historia natural y el positivismo. Se trata de un clima cientista y positivista que invade todas las manifestaciones de la cultura.

El autor va a centrar el estudio de la influencia del darwinismo en el marco de referencias ideológicas y filosóficas que lo van a asumir o rechazar, dejando de lado su consideración científico-natural. Los niveles de análisis serán tres: de un lado, la virulenta y tenaz oposición del darwinismo por parte de los sectores tradicionales, basada generalmente en argumentaciones de tipo moral y religioso; de otro, la utilización ideológica de la teoría transformista por el pensamiento liberal, y, por último, la crítica socialista a este uso burgués de la teoría. El primero presenta un frente amplio y aristado, y el segundo muestra un carácter más coyuntural y matizado, al igual que las diversas posiciones socialistas. Tres concepciones del mundo en-

zarzadas en la polémica darwinista, que se verá instrumentalizada, desnaturalizada o convertida en mero pretexto para la lucha ideológica o social.

Por lo que a España se refiere, «el desenvolvimiento de la controversia darwinista permite establecer una clara relación significativa entre este hecho cultural y la situación social del país». La ausencia de una auténtica revolución burguesa, que hubiese realizado las transformaciones económicas y culturales adecuadas para la operatividad del pensamiento científico, el casi nulo desarrollo científico-natural y el carácter escindido de la conciencia nacional serán, para el autor, los tres factores determinantes del carácter específico que en España tomó la polémica darwinista. Los documentos de dicha polémica se reducirán —con muy escasas excepciones— o bien a ejercicios retóricos, estéticos y metafísicos por parte de la posición dogmática, o a instrumentalizaciones no críticas por parte de los *laborantes pro domo sua:* el darwinismo social, el anarquismo o los socialismos.

La misma introducción del darwinismo en España —que el autor documenta ampliamente con discursos inaugurales de cursos universitarios, artículos de revistas, libros, ciclos ateneístas, etc., constituye un dato revelador de la situación científica del país: tardía, mal asimilada, excepto por esa minoría de hombres honestos, oscuros y lúcidos que han salvado la dignidad nacional.

La libertad propiciada por la Septembrina durante el sexenio revolucionario hará que la década de los 70 sea un período de difusión del transformismo que desencaderá la polémica. La virulencia de la misma se explica, de un lado, por las implicaciones filosóficas —fundamentalmente el evolucionismo materialista *vía Haecker,* o el evolucionismo abierto a lo religioso (Spencer)—, y por las posibilidades de instrumentación de la misma; positivizada por el darwinismo social como justificación seudocientífica del capitalismo liberal y de la exacerbación nacionalista, rechazada por el anarquismo —especialmente por Kropotkin, quien sustituye la idea de *lucha* por la de *cooperación.* Si Marx ya había denunciado la «falacia naturalista» que sustenta el darwinismo social —subrayando la especificidad irreductible del mundo histórico-social—, el autor enfatiza sobre la no menos patente falacia subyacente al anarquismo, y que no difiere de aquella más que en el diferente tipo de lectura que realiza sobre el darwinismo: individualista y competitiva en el darwinismo social, solidarista en el anarquismo. A través de estas coordenadas queda perfectamente dotado de inteligibilidad un período de la historia española que, bajo una primera apariencia de mero episodio de controversia ideológica,

muestra toda la complejidad de factores que determinan el acontecer de la vida española de la época.

Sobre estas mismas coordenadas el autor realiza la selección de documentos que constituye la antología: la larga duración y virulencia del debate, con sus mesnadas de defensores, adversarios y posturas conciliadoras; los más destacados acontecimientos de la polémica (el caso de Granada, el I Congreso Católico Español y el centenario del nacimiento de Darwin), y, por fin, los textos que revelan las apropiaciones del darwinismo por parte de anarquistas y marxistas.

Si de unos años a esta parte la historia del pensamiento español ha abandonado la estéril vía de la acumulación erudita y de las meras seriaciones idealistas, no nos cabe la menor duda de que la obra que comentamos puede, sobrepasando la mera utilidad que como aportación a la historia de nuestro país tiene, constituirse en modelo de lo que puede y debe hacerse en cualquier estudio de índole parecida que se acometa.—*MANUEL BENAVIDES, calle Angel Barajas, 4, 4.º C (Pozuelo-Estación), MADRID-23).*

VALORACION DEL SIGLO XVIII: EL TEATRO DE IRIARTE *

Vuelve a interesarnos el siglo XVIII, tan menospreciado y desconocido hasta nuestros días, y con sorpresa descubrimos valores espirituales y gestos de una modernidad muy atrayente. De entre el silencio que se hizo sobre toda una época, emerge la figura ilustrada de don Tomás de Iriarte, del que únicamente ha quedado la gloria de sus *Fábulas*, a través de casi dos siglos. A la manera dieciochesca podríamos hablar de una reivindicación de su figura, frente al vejamen del olvido, del que solamente se salvaron esas fábulas transmitidas como joyas en una herencia familiar. Ahora se trata de salvar su teatro, y de eso se encarga el gran hispanista Russell P. Sebold.

Al trazar la semblanza de Iriarte, vemos que Sebold pone en pie toda una sociedad española, curiosa, extraña, interesantísima, liberal y retrógrada, erudito-humanista, y apasionada de las polémicas. De las islas Canarias llegó a la Península el jovencísimo Tomás de

---

* Tomás de Iriarte: *El señorito mimado* y *La señorita malcriada*. Edición de Russell P. Sebold. Ed. Castalia, Madrid, 1978; 551 pp.

Iriarte. Nacido el 18 de septiembre de 1750 en el Puerto de la Cruz, de la Villa de Orotava, en la isla de Tenerife, a los diez años pasó a estudiar con su hermano y maestro fray Juan Tomás de Iriarte, de la Orden de Predicadores, y alojado en el propio convento en la celda de su hermano, permaneció más de tres años dedicado a los estudios latinos. El precoz discípulo «traducía bastante bien a Cicerón, Virgilio y Ovidio», según nos dice en unas apuntaciones autobiográficas.

Los Iriarte se protegen unos a otros. Cumplidos los catorce años, le manda llamar desde Madrid su tío el bibliotecario don Juan de Iriarte, figura prepotente en la Corte, el cual se va a encargar de la educación literaria y mundana del joven Iriarte.

En Madrid también estaba instalado su hermano don Bernardo, que en 1773 fue nombrado oficial segundo de la primera secretaría de Estado, y en 1774, individuo de Honor de la Academia de San Fernando, y su hermano don Domingo, que llegó a ser secretario de la embajada de Viena. Todos ellos gente que gozaban del favor palaciego, con intervención notable en los asuntos de Estado y de las Bellas Artes, en una Corte ilustrada. Coleccionistas, bibliófilos, amantes de la música y de la conversación en las tertulias, entre éstos Iriarte, Tomás de Iriarte, joven ansioso de aprender, estudia y empieza a crear.

Durante este período de trabajo y aprendizaje, Iriarte traduce obras de teatro para los Reales Sitios, ya que el conde de Aranda había habilitado los teatros de La Granja, de Aranjuez y de San Lorenzo de El Escorial. En 1735 el conde de Aranda había encargado a don Bernardo de Iriarte que buscase comedias del Siglo de Oro y las arreglase, y éste había escogido 60 comedias.

El predominio de lo francés se impone sobre lo español, y Tomás de Iriarte traduce varias comedias: *El malgastador*, de Néricault Destouches; *La escocesa*, de Voltaire; *El aprensivo*, de Molière; *La pupila juiciosa*, *El mercader de Esmirna*, de Chamfort; *El filósofo casado*, de Destouches, y *El huérfano de la China*, de Voltaire; estas dos últimas en verso.

Esta primera fase de su vida como traductor del teatro francés no va a ser algo pasajero y vano, como pudiéramos imaginar, sino que va a influir decisivamente en su concepción del teatro, cuando más adelante se atreva a escribir obras para la escena. De momento, sólo tímidamente, publica una obrita titulada *Hacer que hacemos*, bajo el seudónimo de Don Tirso Imareta, que es anagrama de don Tomás de Iriarte.

Ocupado en menesteres protocolarios, como ayudar al marqués

de los Llanos en las secretarías del Perú y de la Cámara de Aragón, y más tarde en la tarea de componer *El Mercurio histórico y político,* que tradujo de La Haya, don Tomás de Iriarte acude a las tertulias públicas, como la de la Fonda de San Sebastián, y a las tertulias privadas en casas de la aristocracia. Con Cadalso acude a la Fonda y concurre a la tertulia de la condesa duquesa de Benavente, de la que Cadalso fue acompañante asiduo, por no decir que cortejó (*). Con Cadalso, durante varios años hay un intercambio epistolar sabrosísimo, en que ambos hacen gala de ingenio desenfadado y gracia castiza, al tiempo que coinciden en ideas y opiniones. A Cadalso dedica Iriarte varias «Epístolas» literarias, que a más del valor autobiográfico documental que tienen, a nuestro modo de ver son el más claro antecedente de *El diablo mundo,* de Espronceda. Aquel desenfado y desparpajo y uso del lenguaje coloquial, aquel Fabio irónico, aquellas disgresiones, son ya un anticipo de la apuesta y hasta cínica andadura del gran romántico, lo cual no quiere decir que nosotros, ni tampoco Sebold, pretendamos convertir a Iriarte en un prerromántico, ni aun teniendo en cuenta su poesía jocosa dedicada al «esplín».

Ya hemos dicho que la fama de las *Fábulas literarias* oscurece el valor de las obras teatrales de Iriarte. Sebold se ocupa de destacar esta parte de la creación del insigne fabulista que ha quedado en la penumbra, cuando el mismo Moratín dijo en su tiempo que Iriarte fue el primer cultivador de la moderna comedia de costumbres. En una época de excesos de ultrabarroquismo decadente se imponían los modelos franceses, aunque fuera para desterrar los restos del pasado. Por otra parte, la escena española estaba dominada por el sainete, y por el famoso sainetero don Ramón de la Cruz, al que Iriarte calificaba de «monarca dramático» y por cuyo teatro sentía gran animadversión, ya que sus teorías teatrales estaban en los antípodas (**). Neoclásico, Iriarte se anticipó al teatro de Moratín, y a *El sí de las niñas,* con sus obras *El señorito mimado* y *La señorita malcriada,* de tal modo que así como es costumbre decir «comedias de corte moratiniano», debería decirse «comedias de corte irartiano».

Estas dos comedias están escritas conforme a las reglas del neoclasicismo imperante, y en un castellano correcto, sin mezcla de galicismo; es más, en *La señorita malcriada* se hace una parodia continua a través de un marqués galiparlante de la jerga del español

(*) Véase Sebold Russell, P.: *Cadalso: el primer romántico europeo de España.* Ed. Gredos, Madrid, 19.

(**) Véase Ignacio de Luzán: *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies.* Ed., prólogo y glosario de Russell P. Sebold. Ed. Labor, Barcelona, 1977.

afrancesado, que contrasta con la pureza del lenguaje de los otros personajes. Con razón decía Larra que Iriarte y Moratín crearon la lengua actual, así como nosotros debemos añadir que a Larra debemos el castellano de nuestros días.

El señorito mimado se escribió en 1787 y se estrenó el 9 de septiembre de 1788 en el teatro del Príncipe. Se publicó en la «Colección obras en verso y prosa», en el tomo IV, por suscripción, y cosa curiosa, entre los suscriptores se encuentran Benjamín Franklin y Tomás Jefferson, todo lo cual es un dato de civilización cosmopolita, tal como era el propio Iriarte. Indica Sebold que la fuente de la comedia es *Le jouer* (1696), de Jean-François Regnard, y para mayor asombro, señala otra fuente: *El hijito de vecino* (1774), de don Ramón de la Cruz. La fuente de *La señorita malcriada* la encuentra Sebold en *Le misanthrope,* de Molière (1666), aunque de niños mimados y de señoritas malcriadas debía dar bastante la sociedad de la época. Todavía Galdós, un siglo después, nos describe dos ejemplos de niños inaguantables de ambos sexos en *Misericordia,* en aquella pareja inefable de hermanos caprichosos, Obdulia y Antoñito.

Estas dos obras de Iriarte, *El señorito mimado* y *La señorita malcriada,* junto con *El viejo y la niña,* de Moratín, y *El delincuente honrado,* de Jovellanos, marcarán la pauta del mejor teatro dieciochesco. Russell Sebold ha emprendido la edición de las dos primeras con entusiasmo, debido a su calidad literia. Y en efecto es así, reforzado esto, por el valor documental de los tipos, las costumbres y el lenguaje. Estudia el editor de estas obras cómo refleja Iriarte el prosaísmo diario, a través del realce deobjetos y pormenores de la vida cotidiana, vulgares y realistas, de ambientación de alta comedia: «En la artificiosa combinación de un gran número de tales detalles estriba el nacimiento del realismo moderno».

Como dos largas fábulas literarias, ambas comedias tienen una moraleja. Esto es lo que sucede a los «padres descuidados» por permitir a sus niños tanto desparpajo, garabato, buena labia, descoco, superficialidad y capricho. Si la señorita malcriada tiene una «marcialidad» desenfrenada y es tan voltaria como su real gana, el señorito mimado tiene los vicios del hombre prematuro: el juego, la bebida, el mujerío y el desplante descompuesto e imprudente. Aquí están en toda su realidad social para ejemplo de lo que no se debe seguir, en un friso de madres, padres, tutores, criados con su habla «paya» y visitantes diversos. El tema de la educación —el gran tema del XVIII— se debate en estas comedias sencillas y ajenas a toda re-

tórica. Hay que volver a leerlas para deleitarse, y al mismo tiempo instruirse, conforme al tema dieciochesco de «instruir deleitando».— *CARMEN BRAVO-VILLASANTE. (Arrieta, 14. MADRID-13.)*

REYES, DESDE MADRID: «VISIÓN DE ANÁHUAC»

El muy mexicano Alfonso Reyes, nacido en 1889, muere ya en nuestro siglo, tres años después de haber sido propuesto como candidato al premio Nobel, en 1956. Como hombre lo ha enfocado inmejorablemente Andrés Iduarte (1), quien además de darnos sus propias impresiones nos traslada las de escritores como Antonio Caso, Juan Ramón Jiménez, Gabriela Mistral, Amado Alonso y otros, quienes también conocieron muy de cerca a Reyes y hasta, en ciertos casos, trabajaron a su lado. La obra del hombre, pese a los estudios que se han hecho y se siguen haciendo, es todavía susceptible de mucho más estudio. Vida y obra las resume Iduarte en dos sustantivos que las caracterizan: «sobriedad y armonía». Erudito como pocos, humanista por los cuatro costados, tenía tiempo para sonreír, para ser hombre de hogar, para cultivar amigos. Y no era capaz de apabullar a nadie con alardes innecesarios de sapiencia. Fue por el mundo regando obras, como riega el jardinero las simientes. Sirvió a su país en todo lo que pudo y, pese a su largo contacto con Europa, jamás, como bien se ha dicho, dejó de tener la equis en la frente. Su obra poética (recogida en libros específicos unas veces, y diseminada otras, en periódicos y revistas o libros de prosa) es inmensa. Destaca un estudio de ella hecho por Eugenio Florit (2). Cultivó todos o casi todos los géneros literarios y es uno de los maestros del ensayo en lengua española. En prosa ha dejado infinidad de trabajos de crítica literaria, ensayos creativos, memorias, prólogos y ediciones comentadas, amén de algunas cosas en el campo de la narrativa y bastantes traducciones de otros idiomas al español. Además, trabajos de índole no literaria sobre cosas de derecho, educación, etc.

Si aceptamos la división en etapas que hace Olguín (3) de la trayectoria de Reyes, hay que admitir la de España como la segunda de ellas (1914-1924). A tal etapa española corresponde *Visión de Anáhuac.*

---

(1) «El hombre y su mundo», *Alfonso Reyes: Vida y obra. Bibliografía-antología,* Hispanic Institute, N. Y., 1956, pp. 7-34.

(2) «La obra poética», *ibid.,* pp. 35-59.

(3) Manuel Olguín: *Alfonso Reyes, ensayista-vida y pensamiento,* México, 1956

El propio autor de *Visión* (4), al hablarnos de tal trabajo (uno de sus preferidos), nos dice que estaba «instalado» con su familia en la calle de Torrijos, Madrid, y que «el recuerdo de las cosas lejanas», el sentirse «olvidado» por su país y la «nostalgia» de su «alta meseta» lo llevaron a escribirlo. Al precisar la fecha de la primera edición, la ubica en 1917. A esa edición de 1917 han seguido muchas más. La quinta (1955), incluida en una antología de prosa modernista preparada para la Universidad de Puerto Rico, tiene gran interés. En ella se deslizó una errata *(describir* por *descubrir).* Tal errata fue una revelación para Reyes. La consideró un verdadero hallazgo y la adoptó para las ediciones posteriores. Así, donde originalmente se leía «la historia obligada a descubrir nuevos mundos», ahora se lee «la historia obligada a describir nuevos mundos». Semántica y estéticamente, pues, se ha ganado. Fue una errata productiva.

La etapa madrileña durante la cual escribe Reyes su *Visión de Anáhuac,* es el producto de una cesantía. En octubre de 1914 la revolución mexicana y la primera guerra mundial habían puesto fin a los servicios de Reyes como segundo secretario de la Legación de México en Francia. Alfonso Reyes se va a España a probar suerte con su pluma; un tanto por no perder su contacto con Europa y otro, quizá, por temor a las consecuencias políticas que podrían derivarse, de estar en México, del hecho de haber tenido familiares que habían sido colaboradores del derrocado régimen de Victoriano Huerta.

En Madrid está Reyes en contacto con personas de la más alta calidad intelectual (Américo Castro, Federico de Onís, Antonio Solalinde, Menéndez Pidal, entre otros) y colabora en el Centro de Estudios Históricos. Junto a Menéndez Pidal, director de la sección de filología de dicha institución, trabajó Reyes desde 1914 hasta 1919. De ahí datan estudios para la *Revista de Filología Española, Revue Hispanique* y el *Boletín de la Real Academia Española,* así como las anotaciones y prólogos de los *Clásicos de la Lectura,* Calpe y otras casas editoriales. Es esta época durante la cual escribe su *Visión de Anáhuac,* la más productiva de su vida, la que más pone a prueba su enorme capacidad de trabajo. Ha de ganarse la vida con su pluma de periodista, amén de todo lo ya mencionado. Ha de desplegar su actividad sin límite para el Ateneo y otras instituciones españolas. Afortunadamente, su trato con hombres como Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Ortega, Unamuno y Azorín, a quienes llega a conocer íntimamente, ayuda a que se le abran las puertas de las redacciones. *Indice* —donde colaboró con Juan Ramón— es la revista eje de la rotación

(4) Alfonso Reyes: *Historia documental de mis libros,* Universidad de México, México, marzo de 1955, IX, núm. 7.

de escritores jóvenes (Lorca, Bergamín, Dámaso Alonso, Guillén). Además, a Reyes todavía le sobra tiempo para unirse a Enrique Díez-Canedo y a José Moreno Villa en la creación de la serie *Cuadernos Literarios*. También para colaborar en el semanario *España* y en los periódicos *El Sol* —donde tenía a su cargo la página de los jueves, dedicada a temas humanísticos en general— y otros. Así hasta 1920, cuando se reincorpora al servicio exterior de su país, y eso le hace acortar el paso en lo literario durante sus últimos cuatro años madrileños. La producción neta de Reyes durante su estancia en Madrid aplasta con su volumen y asombra por su calidad. De ella es *Visión de Anáhuac* lo que realmente nos concierne en este trabajo; pero hay que mencionar que junto a ella figuran, de 1917, las colecciones *Cartones de Madrid, El suicida* y *El cazador. Visión,* desde luego, lo hemos dicho ya, es un ensayo extensísimo que se publicó en libro aparte, libro «estático», como muy propiamente lo llama Alberto Gil Novales (5). Allí evoca el México de 1519, a la llegada de los hombres con barbas como las de Quetzacóatl, su dios; hombres que habrían de cambiar inevitablemente los destinos del país conquistado. Son como estampas o viñetas que van describiendo, paso a paso, diversos aspectos. *Delle Navigationi et Viaggi,* de Giovanni Battista Ramusio, publicado en Venecia en 1550, sirve de apoyo a la primera viñeta con las referencias a la vida africana, a la palmera, al cono pajizo de chozas, etcétera. Después viene la vegetación de Anáhuac, donde van surgiendo distintas plantas típicas de México, que Reyes nos fuerza a ver con su plástica y vívida manera de describir, lo cual no puede menos de hacernos recordar *La lámpara maravillosa,* de Valle-Inclán, probablemente de la misma fecha más o menos. Después, como un remanso o pausa con la desecación del valle, y más tarde el paisaje americano en todo su vigor, con los dos aspectos que se oponen (selva virgen de América, tan cantada, y «lo nuestro, lo de Anáhuac»), y las dos Castillas (*la mexicana, «más alta que la de ellos, más armoniosa, menos agria»*), y la referencia a Humboldt. Sigue la llegada de Cortés con sus hombres («polvo, sudor y tierra») como los del Cid, ante cuyos ojos la ciudad que ven tiene la irrealidad de un «espejismo de cristales». Son los asombrados ojos de Cortés y de Bernal, con su puñado de hombres que no pueden dar crédito a lo que ven, mientras sus oídos les anticipan, con la «queja de la chirimía» y «el latido del salvaje tambor», las futuras escenas rituales que los han de horrorizar. A continuación, la referencia a la «suavidad de aguamiel», que adquiere la lengua náhuatl en los labios del azteca y la

---

(5) «Alfonso Reyes y su "Visión de Anáhuac"». *Cuadernos Universitarios,* Jalisco, 1956, XVIII, núm. 80.

ciudad como «templo, mercado y palacio» de un emperador aficionado a la caza y poseedor de un palacio que el conquistador renunció, fatigado, después de haberlo intentado varias veces, a recorrer. Sigue un intento de interpretación del alma indígena y una especie de recolección antológica de lo que se ha podido conservar o reconstruir de aquella bellísima poesía indígena que el conquistador consideró sacrílega. Por último, el puente entre dos razas (la de ayer y la de hoy), unidas por la «comunidad del esfuerzo por domeñar nuestra naturaleza brava y fragosa» y por «la comunidad mucho más profunda de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural».

Como alguien ha apuntado muy certeramente, Reyes no solamente es mexicano, sino que parece mexicano cuando escribe su *Visión de Anáhuac*. Allí está Reyes perfectamente a tono con la imagen de América que él siempre nos presenta, dinámica constituida por la realidad, pero sobrepasando las circunstancias a que se encuentra obligada por un soporte real que le sirve de fuerza tractora a la historia americana. *Visión de Anáhuac* es, pues, la fusión de la poesía con la historia o, si se prefiere, con las llamadas ciencias sociales. Allí hay, poéticamente sugeridos, temas de todas ellas. Unicamente un humanista de altos quilates, que a la vez era poeta, pudo escribir un ensayo así.

El ensayo tiende, en muchos autores, a la pesantez erudita que da la primacía de la letra sobre el espíritu. Insuflarle a la letra de la erudición el alma de la poesía es el milagro de unos pocos elegidos. Entre ellos, Alfonso Reyes, en quien ajusta a la perfección el viejo concepto de que «el estilo es el hombre». Sólo a Rodó (primero cronológicamente y con un innecesario afrancesamiento) nos atreveríamos a comparar con Reyes en la tersura estilística, en la fusión (sin fuegos de artificio a lo Góngora o engolamiento de la voz) de forma y materia ensayística.

Con respecto al estilo de Reyes, se ha hablado de procesos de «explosión, irradiación, reverberación, refracción, irisación y ondulación» y del «espectro alfonsino» (6). No deja de ser interesante, mas yo prefiero puntualizar, primero, que en el estilo de Reyes, muy visible en su *Visión,* está presente una paradójica ironía muy seria. Segundo, que el autor, sin cometer el pecado de querer mimetizarse como español castizo, utiliza un lenguaje (paradoja otra vez) de una casticidad que no pierde nunca su sabor criollo. Además, la prosa de Reyes es etérea, nos da la impresión de un ave en vuelo que se impulsa

---

(6) Cf. James Willis Robb: «Una imagen en la poesía imaginística de Alfonso Reyes», *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1961), XV, núm. 34. Véase también, de este autor, *Patterns of image and structure in the essays of Alfonso Reyes,* The Catholic Univ. of America Press, Washington, D. C., 1958, especialmente pp. 20-30.

para después aquietar sus alas y deslizarse suavemente, cosa que es típica de la línea melódica del habla mexicana, y que a los que no somos de allí nos suena a música. Se nos ocurre que, en el caso de Reyes, el fenómeno se debe al manejo de lo que podríamos llamar pares expresivos, así como dos son las alas de un ave. A veces son pares de ideas semejantes, en ocasiones lo son de ideas contrapuestas: pero pares que, de vez en cuando, dan diferencias de grado. Ejemplos:

— Americano-europeo:

«El viajero americano está condenado a que los europeos le pregunten.»

— Castilla-americana:

«Les sorprenderíamos hablando de una Castilla americana.»

— Colinas-montañas:

«Por mucho que en vez de colinas las quiebren enormes montañas.»

— Aire-espejo:

«El aire brilla como espejo.»

— Hamaca-abanico:

«Poesía de hamaca y abanico.»

Y así todo el tiempo. A esto se une un ritmo suave que se logra a base de la distribución acentual, con lo que la frase-ave parece impulsarse batiendo alas y remansarse después por un momento, para volverse a impulsar. Ejemplo:

— Período de impulso:

«La llanura castellana sugiere pensamientos ascéticos.»

Sigue una pausa que los dos puntos propician, y a continuación un corto impulso: «El valle de México». Después,

— Remanso:

«Más bien pensamientos fáciles y sobrios.»

Otra característica interesantísima es la adjetivación: adjetivos que aisladamente jamás nos sugerirían los sustantivos a los que él los

aplica cobran nueva vida en sus manos, con tal naturalidad y aparente sencillez, que ni siquiera nos sorprenden por lo insólito del uso. Así encontramos, por ejemplo, «llanura agria» (nótese también el par expresivo); «plástica rotundidad»; «cantada selva»; «horno genitor»; «abandonada generosidad»; «nudos ciegos»; «cosa tónica»; «vegetación arisca y heráldica», etc.

Lo que aisladamente o mal traído resultaría ridículo o absurdo, cobra con Reyes un extraordinario y preciso valor expresivo. Así nos habla (y no creemos que podrían expresarse las ideas con mayor claridad y precisión) de una «llanura castellana que sugiere pensamientos ascéticos», en contraste con un valle mexicano que los sugiere «fáciles y sobrios»; de «chorros de verdura»; de «toldos de platanares»; de «árboles que adormecen y roban las fuerzas de pensar»; de «colores» que «se ahogan», y así sucesivamente, en serie interminable.

Reyes se expresa, casi continuamente, en metáforas y en símbolos. Es un dibujante de ideas con palabras; por lo tanto, es más lo que sugiere o deja a la intuición del lector que lo que textualmente dice, tal como ocurre con los pintores de la escuela impresionista. De su prosa todo sale con vida, y cada una de sus expresiones nos da un punto de apoyo para pensar. La sola mención de Humboldt, por ejemplo, no se hace con el único propósito de buscar el respaldo de su autoridad a la hora de referirse a la reverberación de los rayos del sol en la masa montañosa de la altiplanicie, sino que está su imagen tan íntimamente ligada al Nuevo Mundo, que su sola mención hará desfilar por nuestra mente un cúmulo de cosas de América. El nopal, el águila y la serpiente, en igual forma que en el caso de Humboldt, moverán los pensamientos del lector, con respecto a la historia de México, mucho más allá de lo que aparentemente se dice. La voz «palafito», como punto de partida para el desarrollo de la idea escrita, es trampolín para nuestro pensamiento, y lo hará moverse a lo largo del tiempo desde un momento perdido en la prehistoria hasta la época de «Moctezuma el doliente». Después lo parará de pronto o le cambiará el rumbo con un muy cidiano y muy machadino «y fue entonces cuando... los hombres de Cortés (polvo, sudor y sangre) se asomaron» y vieron «a sus pies, en un espejismo de cristales», la ciudad que los maravilloso con sn grandeza.—*ALBERTO ANDINO.* *(1828 South Dollison. Springfield, Missouri 65. USA.)*

EL RIESGO DE SER EL PRIMERO *

Por primera vez en la historia literaria española se encara la tarea de componer una historia social de la literatura con carácter de conjunto. Los mismos autores se encargan de señalar que no son los fundadores, pues reconocen, parcialmente, la precedencia de obras como las de Max Aub y Juan Chabás. Algunos trabajos monográficos de ellos (Blanco y sus compañeros) ya habían abierto el campo, en años recientes, a la sociología de la literatura en ámbito español. Tal vez el modelo pueda ser proporcionado por Blanco en sus artículos de *Mitólogos y novelistas* (1975), colección de estudios sobre escritores españoles e hispanoamericanos, centrados en el tema de la filosofía de la historia que subyace a cada uno de ellos y que, a su vez, se inscribe en el sistema ideológico más amplio de su circunstancia histórica.

La empresa comporta, pues, dos niveles de propuestas: una metodológica y otra práctica. La primera tiende a formular el instrumento de análisis; la segunda, a aplicarlo sobre un campo de objetos determinados: las obras institucionalmente literarias producidas en el espacio español y en lengua castellana desde los primitivos hasta nuestros días.

Tal vez lo más importante de la entrega sea la primera propuesta, pues logra poner en claro algunos incisos del quehacer crítico que, normalmente, están dados con empirismo o confusión en nuestro ambiente. La crítica española se resiente, en general, por un excesivo peso del «juicio de gusto» basado en la autoridad de quien lo emite, o en un formalismo académico de remota pero débil raíz en la estilística, que suele limitarse a girar en torno a la obra literaria sin abordarla en plena realidad.

El punto de partida teórico de nuestros autores es considerar la literatura como una rama de la historia, entendida ésta como la ciencia que estudia el conjunto del *factum* humano como un sistema. La teoría marxista de la sociedad proporciona los dos niveles en que opera ese sistema: el superior, superestructural o ideológico, y el inferior, infraestructural o económico. La literatura es, en este cuadro, una forma de producción ideológica.

Ello implica dos consecuencias principales: que la literatura es una forma de praxis social y contiene un grado variable de saber, socialmente condicionado por las ideologías dominantes y por la

* Carlos Blanco Aguinaga-Julio Rodríguez Puértolas-Iris Zavala: *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, tres volúmenes, 364, 360 y 274 pp., Castalia, Madrid, 1978 y 1979.

historia del escritor en el contexto de su sociedad; y que toda literatura es, en este sentido, *realista*, es decir, que manifiesta un estado de la evolución histórica real de la sociedad, lo quiera o no así el escritor que la produce, lo sepa o no el escritor que la enuncia.

Del realismo, en sentido amplio, los autores derivan un realismo que vindican como positivo, un realismo de corte brechtiano en que lo correcto es que el escritor se ocupe, a través de sus textos, de develar las relaciones sociales *reales* que oculta el discurso ideológico de la clase dominante y, viceversa, que renuncie el carácter ideológico de muchas relaciones sociales consideradas naturales, o sea fetichizadas.

El sujeto que escribe pertenece a una realidad social que está «fuera» de él, pues le es precedente, preconstituyente, condicionante, y no depende de su voluntad ni de su fantasía. Es una realidad con la que debe contar aunque no quiera, inexorable, que condiciona su conciencia. De alguna manera, ésta refleja a aquélla.

Hasta aquí, los autores. El planteamiento es claro, coherente y, en su medida, correcto. Pero insuficiente. La teoría marxista de la ideología también comparte estas cualidades y limitaciones. Hoy sabemos más de lo que Marx pudo saber sobre el discurso social. Por ejemplo, que la sociedad —el ser social— condiciona no sólo la conciencia sino, sobre todo, lo inconsciente del sujeto y que la ideología opera, sobre todo, en el plano del *va de sí*, o sea del inconsciente (o, al menos, de lo preconsciente, lo no consciente que puede conscientizarse). También sabemos que la realidad social «exterior» al sujeto no se refleja en él como si fuera una cámara pasiva, mecánica y lúcida (en cierto modo, la conciencia para la «filosofía clásica de la conciencia», de cuño cartesiano). Más bien diríamos que la «realidad» se refracta y no se refleja, que el sujeto y sus componentes precondicionantes (el lenguaje en primer término) tienen una densidad como viscosa, de cristal espeso y hasta turbio, en que los rayos luminosos de lo exterior siguen líneas de compleja angularidad. Por fin, sabemos también que el discurso estético, con no ser señaladamente de invención consciente —aunque sí sea de elaboración y de corrección consciente— es, por definición, ambiguo, carente de una direccionalidad única y lineal, de modo que puede significar muchas cosas a la vez, contradictorias. Ante ellas, el crítico no puede limitarse a «denunciar» su pertenencia a determinado sistema ideológico, sino que debe trazar la coherencia dentro de la cual quepan todas las contradicciones.

Al esquema marxista de partida correspondería, hoy, la integra-

ción de los aportes hermenéuticos que han proporcionado el sicoanálisis y la semiótica, de modo que pudiese dar cuenta la crítica de ese carácter de operador inconsciente que tiene la ideología y de esa densidad polisémica que tiene el discurso ideológico.

A estas carencias, se agrega en nuestros autores la dificultad que supone *buscar (y encontrar)* en cada tramo de la historia, ese motor que funciona empujando el curso de los hechos hacia su destino —la revolución— en contra de las tendencias a la conservación y la regresión. En todo momento hace falta dar con el progresista y el reaccionario, como pertenecientes a dos bandos claramente definidos, para señalar *quién actuó bien y quién actuó mal de cara al* tribunal revolucionario de la historia. Se crean, de este modo, unas valoraciones ético-políticas impertinentes a la sociología de la literatura, que busca, ante todo, sentidos en los signos literarios, para integrarlos en el plexo de la historia, y debe abstenerse de valoraciones estéticas o políticas, so peligro de caer en el maniqueísmo y el puritanismo.

Blanco y sus compañeros cumplen su tarea con la cuota de riesgos que supone ser los primeros. En parte, su planteo teórico se resiente de las falencias apuntadas. En parte, sirve de modelo para corregir la aplicación de su propuesta metódica, de modo que en ella misma hay un criterio claro para sanear la parte práctica de la obra, es decir, la historia social en sí misma.

Entre las inconsecuencias de método apuntamos las siguientes:

— El criterio de selección de protocolos: no está claro, en algunos tramos de la historia, cuál es el plano de objetos que interesa a los autores: ¿la literatura «institucional», o sea los textos que la sociedad de cada tiempo considera literarios?, ¿también las literaturas marginales o subliteraturas?, ¿por qué se considera el romancero popular de los republicanos y no la literatura de cordel del siglo XIX, por ejemplo? En algunos momentos, a las obras preceptivamente literarias —el teatro, la poesía, la narrativa— se incorporan discursos de tipo reflexivamente ideológico (el ensayo político, la declaración de principios, etc.). Junto a las comedias y versos didácticos de Jovellanos, su informe sobre la ley agraria. Junto a las novelas de Galdós, un elogio galdosiano a Pablo Iglesias. En esto, a veces la obra dispara hacia una tarea de contornos más amplios: la historia de la ideología española, la secuencia de las mentalidades ibéricas, no sólo a través de la producción literaria, sino en el amplio panorama de todo el discurso social.

— La relación autor-lector: está casi soslayado el tema de la conformación del espacio literario, considerado en sentido socio-

lógico. En general, no se apunta sistemáticamente cuál es la extracción social del productor literario, ni en qué nivel de la sociedad se sitúa su público, lo cual condiciona, de base, el carácter del producto literario. El circuito es esencial para saber «de qué habla» y «a quién habla» el escritor, y para considerar en qué espacio literario se da, en cada época, el consumo más significativo. Por ejemplo: no cabe duda de que un poemario de Jorge Guillén tiene más peso específico, estéticamente hablando, que una novela de Pedro Mata. Pero, ¿cuántos lectores recoge cada uno en los años veinte? ¿Cuál es el efecto ideológico positivamente operado por uno y otro? Tal vez, en la inmediata posguerra, lo típico de la cultura dominante y de la pedagogía fascista que apunta a la formación del *uomo qualunqué* no sea la narrativa heróica y triunfalista de José María Alfaro, García Serrano o Foxá, sino la novela rosa de Carmen de Icaza, Trini de Figueroa o Luisa María Linares. ¿Cuántos lectores persuadía cada una? ¿Cuál fue el efecto «formativo» de cada cual? ¿Quién enmascaraba más eficazmente las relaciones sociales?

— El procedimiento concreto que domina la obra también suele traicionar el objetivo de los autores. En efecto, predomina el tratamiento preceptivo de la producción literaria, basado en la división clásica entre poesía, narrativa, drama, etc., y no la clasificación ideológica de sus lecturas críticamente practicadas. Dentro de los géneros se acude a la obra individual, tratando de encasillarla en una tendencia «exterior» (esteticismo, tremendismo, barroquismo, etc.) y no sistematizando sus traducciones al nivel de la ideología. En una obra de alcance material limitado (unos mil años de literatura en unas mil páginas) habría sido más operativo suprimir las menciones biográficas y las enunciaciones catalogales de autores y obras que no iban a ser analizados. En todo caso, trabajar en torno a «nudos significativos», a textos conductores.

— El realismo como criterio de «corrección» literaria, si no se ocude a una compleja matización de sus alcances, también puede llevar a simplificaciones groseras. Si sólo se absuelve del pecado de idealismo a los escritores que, deliberadamente, se ocupan de problemas sociales y políticos inmediatamente reductibles a términos de ensayo (político y social se corre el riesgo de dejar fuera a toda una rica franja de productores que no aluden a la «realidad» por medio de metonimias (como el poeta que, en los años franquistas, decía «aguas rojas» en vez de «Partido Comunista»), sino por medio de metáforas, a veces mucho más abarcantes que aquéllas.

No se puede exigir al poeta o al novelista que sepan de la realidad social lo que el sociólogo o el economista, porque de esa

manera sería preferible que cambiaran de discurso. De otra forma, ¿cómo controlar que la ideología de la clase dominante no «hable por nosotros»?, ¿cuál es el punto que diferencia al discurso literario del discurso ensayístico o científico? Tal vez Kafka supiera muy poco de la sociedad praguense que lo rodeaba, pero el tratamiento metafórico de la cultura autoritaria que puede leerse —entre otras varias lecturas— en *El proceso* y *La metamorfosis* es mucho más acabado que tanta poesía de protesta de tres al cuarto que profiere a cada verso blasfemias contra el Estado.

— El maniqueísmo partidista también entraña peligro. Si se pone del lado de los que «operaron bien» a los escritores que, en el momento histórico decisivo (por ejemplo: la guerra civil y el franquismo) quedaron del bando progresista, firmando un manifiesto, sufriendo persecución o muerte, afiliándose al partido que los autores consideran revolucionario, la opción puede llevarnos a figurillas. El tardío acercamiento de Antonio Machado a la izquierda no cambia el signo ideológico de su vitalismo irracional de cuño bergsoniano, que campea en la mayor parte de sus prosas filosóficas, ni el lirismo abstracto con que afronta el paisaje castellano, ni el casticismo con que resuelve tantas de sus comedias, escritas en simbiosis con su hermano Manuel, notoriamente «réprobo». El exilio de Claudio Sánchez Albornoz no quita cuño reaccionario e historicista a su rígida definición de lo hispánico en su inacabable polémica con Américo Castro. El hecho de que Juan Ramón Jiménez, poeta incomprometido si los hubo, haya dado la espalda a Franco (Oswald Spengler y Stefan George la dieron a Hitler) no tiñe su lírica flotante de tonos comprometidos ni la diferencia del abstraccionismo neoclasicista dominante en la España «oficial» de los años cuarenta. Si Jacinto Benavente hubiera muerto de un síncope, puño en alto, en la Valencia leal de 1937, ¿habría redimido su dolorismo resignado, habría coloreado de rojo sus burguesas *Rosas de otoño?*

En nuestra opinión, lo mejor de la obra son los capítulos dedicados a la «edad conflictiva» (término tomado de Américo Castro que reemplaza al tópico falaz de «siglo de oro») y a los realismos del siglo XIX.

En el primero, que se continúa en *Crisis y decadencia imperial,* se analiza cumplidamente el proceso de dominación paulatina de la Iglesia sobre el regalismo de Carlos V, hasta convertir el Estado español en «la espada de Trento» (financiada por los banqueros alemanes y genoveses). Se forma el casticismo, el mito de una España que debe resistir los embates del progreso europeo, o sea del capi-

talismo bancario y mercantil, y conservar su atraso como un emblema de distinción nacional y de gloria racial. Preceptivamente, la prosa apologética y la poesía mística hegemonizan a los otros géneros, a la vez que, por un proceso de retorno de lo reprimido, en los textos religiosos reflotan los componentes sexuales y eróticos, propios de otros niveles literarios. Los arbitristas hacen la crítica del modelo imperial austriaco y del mercantilismo, la poesía quevedesca se queja de lo que ya es inocultable derrumbe imperial sin recambio posible.

En el proceso de formación y plenitud del realismo decimonónico, está muy bien visto el dualismo entre el costumbrismo y el realismo crítico. El primero exalta la peculiaridad regional, enmascarando con los elementos pintorescos las diferencias de clase. El segundo intenta una descripción orgánica de la sociedad española, partiendo del carácter clasista del hombre y tratando de dotar a los tipos de una descripción pormenorizada de los «gestos» que apuntan a su situación dentro de la sociedad. Tal vez lo óptimo habría sido no poner a Galdós como paradigma y señalar sus contradicciones entre lo manifiesto y lo latente, para concluir, de esta forma, qué limitaciones tenía, en la sociedad española de la época, la praxis de la burguesía no tradicional.

En cambio, otros sectores del libro se ven menos favorecidos. La Edad Media es servida por una serie de notas que no alcanzan a sistematizarse. El siglo XVIII merece sólo una descripción extrínseca. En el siglo XX se hace presente, con mayor elocuencia, el partidismo de los autores. Sin embargo, hacia el final del libro, hay un esbozo que pudo llevar a un análisis brillante de la crisis del realismo en los años sesenta y en el surgimiento de una literatura de «nuevos ricos», con un desplazamiento de modelos sociales, de Europa a los Estados Unidos, y de credos estéticos, del criticismo social al formalismo. Es lástima que sólo haya quedado en términos de esbozo.

Con todas sus limitaciones e inconsecuencias, la obra se rescata por su largo aliento y por la sistematización novedosa de la información. Y aún más, y sobre todo, por el intento de clarificación metodológica. Un texto que innova en este sentido, se justifica más por lo que propone que por lo que pueda lograr en sí mismo. Su mejor mérito es suscitar una nueva corriente crítica y proveerla con los adecuados instrumentos de autocrítica y reajuste. En este orden, un nuevo espacio se abre, de manera sistemática y deliberada, en nuestra crítica literaria.—*BLAS MATAMORO. (Ocaña, 209. MADRID.)*

CARMEN MARTIN GAITE: UNA CRONICA DE LA SOLEDAD

Coincidiendo con el premio nacional de Literatura, que le ha sido otorgado por su obra *El cuarto de atrás*, aparecen estos *Cuentos completos* (*) de Carmen Martín Gaite, a modo de oportuno memorial y de enjuto resumen o embrión de toda su obra narativa. Escritos, la mayoría de ellos, en la década de los 50, son a la vez un testimonio de época y una profunda cala intemporal en la desazonada frustración del hombre. De ahí que el mediocre provincianismo que reflejan, en una primera lectura plana, entrañe una sorda y ácida rebeldía que queda resonando y doliendo al otro lado de las palabras. Lejos de la pura ficción lúdica y de un moralismo reflexivo, la eficacia de su crítica nace de situaciones grises, de un malestar difuso envenenado de «vagas ansias tercas», de relaciones superficiales y de sueños truncados. Lo extraordinario no tiene lugar ni en la biografía de los personajes ni en el entorno chato y hostil. Palabras y palabras, frases gastadas por un uso anodino, pero preñadas de intenciones que nunca acaban de cuajar. Carmen Martín Gaite caza, como al descuido, la jerga callejera, el ceremonioso y gélido lenguaje de las oficinas —con su toque de servilismo—, el atormentado monólogo de las mujeres solas, las absurdas megalomanías que urde el aburrimiento o el terror a la soledad.

Al paso de los años —hoy mismo— el clima de esa década vive, en toda su rutina esperpéntica, en estos cuentos: la terrible alegría y la terrible congoja de «Un día de libertad» (la subversión del sueño en la monótona seguridad de una oficina); la rebelión contra el «ser completamente pasivo y rutinario, cargado de sentido común, irradiando experiencia» o contra la rutina matrimonial; las tardes de tedio; el discreto encanto de los balnearios donde —como en «La montaña mágina» de Thomas Mann— puede irrumpir la subversión, «puede volverse todo del revés sin que sepa uno qué mano lo ha tocado; puede cambiar de lado la visión de las cosas cotidianas, aunque esta alteración no dure más que unos instantes; quedar el mundo de antes desenfocado, perdido, y dejarse entrever otro nuevo de intensos y angustiosos acontecimientos» (Cf. «El balneario»). Sin restar mérito a los otros cuentos, creo que este último —«El balneario»— es el mejor de Carmen Martín Gaite y uno de los mejores de la narrativa española contemporánea. La perfecta recreación del ambiente, la fina penetración psicológica, el simbolismo polifónico de algunas imá-

(*) Carmen Martín Gaite: *Cuentos completos*. Alianza Editorial, Madrid, 1978.

genes memorables (como el doble en el espejo, la correspondencia entre lo exterior y lo interior, o la «fiesta de sillas», de sillas solas, vacías, sin servir al cansancio de nadie; de sillas libres) dan la medida de una escritora de rara sensibilidad.

La generación de narradores que, hacia 1950, publican sus primeros cuentos en la ambiciosa y efímera «Revista Española», bajo el sabio mecenazgo de Rodríguez Moñino, nos ha dejado un testimonio apasionante y objetivo de la vida cotidiana de la posguerra. Al grupo pertenecen Sánchez Ferlosio, Aldecoa, De Quinto, Medardo Fraile, Alfonso Sastre, Josefina Rodríguez, Carmen Martín Gaite, entre otros. La vena del realismo hispánico —que fluye de la picaresca al esperpento— se traduce, en todos ellos, en un instinto de observación objetiva y en un cierto pesimismo de fondo —más bronco en Sastre, más lírico en Aldecoa, más compasivo en la Gaite—. El «espejo en el camino» *es, más propiamente, el espejo en la calle.* «La vida de la calle —dice la autora de estos "Cuentos"— era entonces menos compulsiva y apresurada, discotecas no había, no circulaban tantos coches, no existía la televisión y la gente tenía menos dinero, paseaba más y bebía vino por los bares de su barrio despacio, mientras charlaba con los amigos y con los desconocidos. Alguna historia de las que afloraban en aquellas conversaciones era con frecuencia, antes de pasar al papel, materia de nuestros comentarios, de los cuentos que nos contábamos unos a otros, a lo largo de aquel tiempo generosamente perdido por los bares con futbolín, por los parques y por los bulevares. La fisonomía, completamente distinta, de aquellos locales y calles, anotada como al descuido en nuestros cuentos, les confiere ahora cierto valor testimonial.»

La servidumbre de esa fidelidad de crónica viva y la penuria del entorno cultural —a la que alude, repetidamente, Gonzalo Torrente Ballester— nos ha hurtado, en algunos casos, la posibilidad de una literatura más vanguardista en cuanto al estilo. La transcripción se impone, a veces, a la recreación interiorizada y a la audacia expresiva. Es éste un rasgo muy perceptible en estos «Cuentos», pero no exclusivo (me remito de nuevo a «El balneario»). Por otra parte, la sensibilidad femenina se revela en dos aspectos: por una parte, la atención específica a los problemas de la mujer (hasta el punto de que Carmen Martín Gaite admite que este conjunto de relatos bien podría titularse «Cuentos de mujeres»); por otra, la captación —tan femenina— del detalle, y un cierto desencanto tónico que apunta a la propia biografía, más desde la dolorida frustración que desde un exaltado feminismo. Mujeres solas, mujeres atrapadas por la rutina, por un tedio sutil, por un humilde conformismo que deja entrever —entre visillos—

la sorda rebelión contra el condinamiento y contra los destinos inexorablemente prefijados. A veces, la infancia recordada mete un poco de luz y aviva, fugazmente, la inercia resignada. A veces, la subversión de un sueño conscientemente consentido que quedará amputado por el remordimiento.—*JOSE MARIA BERMEJO. (Calle Ferraz, 35. MADRID-8.)*

RODRIGUEZ ZUÑIGA, L.: *Para una lectura crítica de Durkheim*, Akal editor, 1978, 144 pp.

En este país se ha conocido a Durkheim más a partir de lo que otros han dicho sobre él que de lo que el mismo Durkheim dijo. Y uno de los que más contribuyeron a configurar una interpretación monolítica y dogmática, que ha imperado durante tanto tiempo en la Academia sociológica, ha sido el recientemente fallecido Talcott Parsons y, con él, la escuela estructural-funcionalista. Los cuatro largos capítulos que *La estructura de la acción social* dedica al autor de *Las reglas del método sociológico* y la *División del trabajo social* nos presentan a un Durkheim preocupado primordialmente por el descubrimiento de los mecanismos del orden y de las nefastas consecuencias, sociales que se seguirían de su ausencia; desinteresado por los conflictos sociales y políticos y por la problemática social relacionada con el cambio social e histórico. A esta interpretación de Durkheim como sociólogo del orden se suman otras matizaciones: el autor de la *División del trabajo social* seguiría una línea mecanicista, frente a línea idealista de *Las formas elementales de la vida religiosa*. En *Las reglas del método sociológico*, Durkheim aparecería como un cosificador de la realidad social, en tanto que *La división del trabajo* es leída como un texto evolucionista, que niega al individuo y sus derechos. El autor se propone reaccionar contra esta visión esclerotizada —y estereotipada— de la obra de Durkheim, desde una vuelta a los textos mismos, desde una relectura de los padres fundadores, contra la consigna de un Merton, que presupone su olvido como condición de avance de una ciencia. Si toda lectura se hace siempre desde una coyuntura histórica determinada, y ésta está irremediablemente atravesada de ideología, resulta difícil separar historia de la teoría sociológica e historia de las ideologías. Por otra parte, todo texto sociológico ha sido producido en una coyuntura histórica igualmente precisa. Por ello el autor va a proponer, a partir de los textos mismos durkheimianos, una contralectura: el discurso de Durkheim alcanza su pleno sentido leyéndolo como algo enteramente producido desde problemas

originados por el cambio social: la contraposición de las denominadas sociedad mecánica y sociedad orgánica, a partir de la cual se ordenan otros temas básicos, como la propuesta sobre la integración social, la anomia, el tratamiento de los temas políticos, etc.

Comienza el autor a mostrar cómo Durkheim no pudo estar ni estuvo desvinculado de los problemas sociales —la entonces denominada «cuestión social»—, y cómo en este clima surge su empeño por buscar racionalidad a los hechos sociales. La Sociología es posible como ciencia y sus fines son los de *educar* e *informar;* por tanto, la sociología será un elemento básico de una nueva moral: la moral laica, y al tiempo, como elemento de reflexión, deliberación y crítica, sociología y democracia irán íntimamente unidas. Por otra parte, la regla de oro de la sociología —tratar los hechos sociales como cosas— no significa que los hechos sociales sean cosas. En efecto, tomando la totalidad del discurso durkheimiano, es perfectamente localizable una vigorosa defensa del individuo: éste es lo que es porque ha nacido en el interior de una sociedad determinada que lo ha socializado de una manera también determinada: no puede, por tanto, explicarse la sociedad por el individuo; tampoco es aceptable oponer a priori individuo y sociedad y hacer superiores los derechos del primero, porque la idea misma de individuo y de derechos del individuo no es «natural», sino «histórica». A esto se añade la tesis de que si es la sociedad quien ofrece al individuo la posibilidad de ser un ser civilizado, aquélla se constituye en depositaria de la autoridad, y esa autoridad es fundamentalmente moral. El interés de Durkheim por la cuestión social no decae a lo largo de sus obras, y el autor se ve autorizado a rechazar las interpretaciones de su evolución en términos de localizar en ella alternativas opuestas que implicarían la existencia de espacios incomunicados. Se trataba de construir una ciencia de lo social y el abandono aparente de esa preocupación; era el precio inevitable a pagar en la construcción de la misma.

Pasa luego el autor a examinar una de las distinciones básicas —pasada por alto con frecuencia— sobre la que se localizan los elementos teóricos con los que la sociología de Durkheim pretenderá producir diagnósticos científicos: la que existe entre lo normal y lo patológico, distinción sobre la que se fundará el engarce general-particular, abstracto-concreto. Esta distinción servirá de base a las tipologías sociales —sociedades mecánicas, sociedades orgánicas—, que llevará en derechura a su teoría del cambio social. Contra Parsons el autor sostiene que sí existe en Durkheim una teoría del cambio social. Y va a ser en la explicación del cambio donde el autor localice las mayores insuficiencias del análisis durkheimiano, en especial aque-

llas que se refieren a las relaciones entre la base material y la conciencia colectiva. Si se proponía producir una alternativa científica al socialismo, era porque todavía entreveía futuro, yendo en esto más allá que sus críticos funcionalistas, que no son capaces de sobrepasar lo dado.

Un análisis detenido del concepto de anomia social, tal como lo entiende Durkheim, al relacionarlo insuficientemente en la esfera económica con la «desigualdad» y la «ausencia de justicia», descubre su carácter abstracto al dejar de lado el análisis concreto de rasgos específicos de la sociedad capitalista, de un determinado modo de producción. Por vías diferentes, los estudios sobre la división del trabajo y el suicidio llegan a una problemática común: la integración social. Y el período que desemboca en el estudio sobre la religión es una suerte de idealización de lo que socializa al hombre. Si se afirma que *la vida social es sobre todo vida moral*, el deslizamiento hasta sostener que lo social es lo sagrado no es, ciertamente, difícil. De lo que se trata siempre para Durkheim es de descubrir los obstáculos que se oponen a la realización de la sociedad orgánica. Pero los elementos teóricos de sus análisis se revelan insuficientes. Así, en el análisis de las clases sociales late la idea de que no son grupos característicos de la sociedad moderna, que lo verdaderamente propio de ésta es el grupo profesional, y que aquellas son un fenómeno transitorio. Y esto es así porque Durkheim no las ha analizado en su forma concreta, es decir, en el interior del capitalismo. De ahí la inquietante propuesta sobre las corporaciones: fomentarían el intercambio social a partir del grupo profesional, serían capaces de unir mediante vínculos internos al individuo con el Estado y con la sociedad total, en tanto que grupos sociales el individuo las percibiría como superiores y acataría su autoridad moral, etc. En todo ello, como dice al autor, le faltó «acercarse más detenidamente a lo económico, analizar con mayor detalle el contenido de lo que denominaba el "sustrato material" de las sociedades modernas, articular tal sustrato con la conciencia colectiva, precisar las relaciones entre los grupos sociales, sus representaciones colectivas y la sociedad total». La evolución posterior de Durkheim sobre la cuestión social se alinea con aquellos presupuestos: «La vida social es vida moral, la sociedad es la condición de la vida moral, luego la sociedad es moral... La sociedad es religiosa, lo sagrado es su expresión, el ser social es religioso y el individuo es tanto más social cuanto más religioso...». Por fin, la concepción del Estado como órgano colectivo deliberante, como autoridad moral —no como monopolio de la violencia ni como garante o realizador de los intereses de clase—, no es sino la conclusión de

todos sus análisis precedentes y adolece de todas sus insuficiencias: la sociedad en que emplaza a ese Estado no es la sociedad capitalista, y tal análisis, una vez más, deviene abstracto. «... las características mayores del Estado como institución que funciona aquí y ahora se esfuman y son sustituidas por la exploración de qué sería y cómo funcionaría un órgano *sui generis* llamado Estado en una sociedad hacia la que deberíamos tender y que llama sociedad orgánica.»

Leer a Durkheim desde Durkheim mismo ha significado, pues, para el autor, en primer lugar, desmontar la lectura ideológica practicada desde la postura funcionalista; y, en segundo lugar, analizarlo desde una teoría científica. Si desde el primer empeño que el autor se ha propuesto Durkheim no puede ser presentado ya más como el sociólogo del orden, sino como un científico interesado por el cambio social, desde el segundo queda claro que los elementos teóricos de la sociología durkheimiana resultan insuficientes para el estudio de los fenómenos sociales, como aparece patente en la incapacidad del gran sociólogo para explicar desde sus propios presupuestos la primera guerra mundial. Teoría por teoría, el socialismo científico tiene a su favor la probada capacidad de rendimiento en la interpretación de los fenómenos sociales e históricos y el correspondiente poder predictivo, referidos dicha capacidad y poder al cambio y a la dinámica sociales. Ello no quita mérito alguno al Durkheim que sentó las bases científicas para el estudio de la estática social. Hubiéramos esperado del autor de la presente obra un mayor énfasis en este sentido. Quizá no hiciera falta, pues es de dominio común, en tanto que la rectificación de la interpretación de Parsons era un asunto urgente.

De cualquier forma, esta obra es un digno exponente de la joven sociología española, que ha sobrepasado hace tiempo la forzosa etapa de información y recepción acrítica de las obras de los grandes maestros extranjeros, y ha entrado en la etapa adulta de las elaboraciones propias y del diálogo crítico.—*MANUEL BENAVIDES (calle Angel Barajas, 4, 4.º C. Pozuelo-MADRID-23).*

«PUERTO POBRE»: LA ULTIMA NOVELA DE AUGUSTO TAMAYO VARGAS

Tomando como base dos fuentes literarias: la Cuarta narración de la Segunda Jornada del *Decamerón,* de Boccaccio —que cuenta la historia de Landolfo Rúffolo—, y algunas escenas de *El testamento de un*

excéntrico, de Julio Verne, Augusto Tamayo Vargas ha creado una obra de gran aliento que lo coloca definitivamente en la línea de los novelistas más representativos del Perú y Latinoamérica.

Las claves internas para ingresar en el análisis de *Puerto Pobre* (Lima, Ed. Galaxia, 1979) tienen que tomar en cuenta, necesariamente, tres historias de amor con un mismo y plural protagonista: la de *Landolfo* y Andreuola, en el puerto griego de Corfú (siglo XIV); la de *Landolfo* y Bianca, en New York (última década del siglo XIX y primeras del siglo XX); la de *Landolfo* y Pascualita, en Casma-Perú (antes y durante la segunda guerra mundial). Estas historias se van contando simultáneamente, utilizando la técnica del raconto y las superposiciones o montajes que, prestadas de la cinematografía moderna, tanto han contribuido al desarrollo del género narrativo. El hilo conductor que las enhebra y las explica en el camino hacia un sentido totalizador de la novela, está dado por lo que podríamos tipificar como «memoria del comercio mundial». Efectivamente, de los dos núcleos narrativos que podemos distinguir en la novela, el *primero* gira alrededor de la compra y venta con el Oriente, desde Brindisi o desde Corinto; desde Venecia o Trieste hasta desembocar en el Mediterráneo. Las aventuras que dan como resultado la acumulación de riqueza y poder en este ámbito restringido de la obra se extiende luego hacia dos polos de desarrollo, dialécticamente opuestos pero necesariamente complementarios: el comercio que se irradia, por un lado, desde Wall Street, desde la cúpula del capitalismo, en Estados Unidos, donde el sistema propicia el negocio turbio, el enriquecimiento ilícito bajo la pantalla del esfuerzo individual, y en el cual los inmigrantes italianos luchan por defender sus intereses asociándose en organismos truculentos de los cuales Landolfo forma parte; y, por otro lado, el comercio o tráfico surgido *en* y *con* los países subdesarrollados (simbólicamente representado en *Puerto Pobre,* en Casma-Perú) donde el intercambio de tipo colonial e imperialista tipifica muy bien estas formas inventadas por el capitalismo para lograr su expansión y consolidar su poderío; en esta realidad político-social el hombre (Landolfo nuevamente) es un náufrago en el sentido preciso y lato del término que llega a una ciudad miserable y merced a una prosperidad dudosa se encumbra y termina por alentar el descontento y el desarrollo de las incipientes reinvidicaciones sociales. *Puerto Pobre,* así, no viene a ser sino la respuesta irónica de «Puerto Rico», bastión concreto del colonialismo y de la sociedad de consumo que alienta el sistema.

Siendo muy importante el basamento ideológico en que se sustenta la novela, éste es sólo el pretexto para *narrar,* porque en realidad la atención se concentra fundamentalmente en el mundo repre-

sentado a través de las palabras y los acontecimientos descritos, utilizando el encantamiento de la fabulación creadora que permite el surgimiento de una naturaleza plagada de viajes, mares, puertos, ciudades, y un conjunto vivo de hechos y personajes solidariamente interdependientes, sosteniendo una estructura a la vez concatenada y fluida, de simbolizaciones que interactúan entre sí, y en donde no falta el humor y la ironía, la crítica alegre y desenfadada de costumbres y comportamientos ridículos. Con esta obra Augusto Tamayo Vargas aborda con singular éxito la novela de ficción, aquella que no tiene que ver directamente con las vivencias o sentimientos personales. Aunque es verdad que los ambientes externos, presentados con gran fidelidad, forman parte de experiencias recogidas realmente a través de continuos viajes por razones no siempre literarias, esto no significa que la arquitectura de la obra no obedezca a una sólida estructuración formal y técnica de los recursos imaginados. Destacamos esta característica de *Puerto Pobre* porque en las dos importantes novelas anteriores *(Una sola sombra al frente* e *Impronta del agua enferma),* Tamayo construye un mundo literario que tiene una marcada correspondencia personal a nivel de sentimientos y vivencias; la primera novela citada se vincula estrechamente con hechos y con personas de su vida familiar, de su realidad más próxima; igualmente en la segunda, aunque no sean tan claros los elementos vivenciales ya que se trata de presentar un balance entre dos historias disímiles en cuanto al medio y a los caracteres de los personajes —pues una se procesa dentro de la vida universitaria de la pequeña burguesía, y la otra en un barrio marginal con personajes del lumpen—, es evidente que la vida universitaria del autor influye en el ámbito de la novela; por otra parte, Lima es también un espacio vivo en donde se mueve el creador.

Por ser, pues, una novela de historias inventadas, *Puerto Pobre* nos invita a efectuar un breve parangón con la obra poética Y lo hacemos, además, porque en ambas el *mito* es una realidad siempre presente y muy cara para el poeta y escritor, que aparece permanentemente para formalizar su emocionalidad, su propio mito o «estructura de existencia». Recordemos por ejemplo, dentro de la producción lírica el «Poema de Vichama», «De Dioses y de maíces», «La posada del amanecer», «De la Geografía y de la Historia», «Cantata augural a Simón Bolívar», etc.; que corresponden al libro *Amor por América la pobre* (1970), o el *Canto coral de Indias. Capitanes y Astronautas bajo los cielos de América* (1977) que revelan la enorme importancia que tiene la historia y la tradición más antigua para Tamayo. En la novela que ahora estudiamos no es difícil reconocer el mito de Ulises

y su peregrinaje para llegar a Itaca; o el de Cristóbal Colón descubriendo América; o el más moderno, el de la doctrina Monroe; y también el mito de Jonás en el buche de la ballena; y el de Jesús como redentor o salvador de la humanidad (*Salvador Mejía,* humilde poblador que acoge a Landolfo, náufrago en las costas de Casma, es una figura que va creciendo a medida que programa esa historia, en desmedro del propio Landolfo que se empequeñece por la degradación moral que le da el poder mal constituido; él es, simbólicamente hablando, *Jesús* el *Mesías,* convertido, en los últimos capítulos en líder del pueblo). Esta predilección por el mito en la obra del escritor peruano nos aproxima a definición antropológica de Cassirer, que rechaza la acepción de «sistemas de fábulas, de narraciones ficticias que relatan hechos de dioses o aventuras de héroes», para destacar más bien en el mito al hombre que ejecutando una ceremonia o ritual mágico experimenta la abismal profundidad de las emociones y las conmociones del instinto. Estas «antenas de la emocionalidad» son las que le permiten al propio Cassirer afirmar que la conciencia mítica del hombre primitivo nace de la profunda convicción de la *solidaridad fundamental e indudable de las cosas* (ángulo objetivo) y de la ardiente *necesidad de identificación que experimenta el hombre con el flujo universal de la vida* (ángulo subjetivo).

Tamayo Vargas va al enuentro del mito como quien bucea en la intimidad del ser. Pero si el mito es el elemento que enlaza la obra *lírica* y *narrativa,* es, al mismo tiempo, quien marca sus diferencias. Veamos: en la obra lírica el *mito* funciona para sostener la idea de «proceso como afirmación», como avance permanente de la Historia, reviviendo el concepto del «ser humano como hacedor». Este brillo y optimismo del espíritu, este elogio del constante emprendimiento y/o renacimiento, que podría estar representado por la *línea horizontal,* se opone al espíritu que, de manera general, aparece gobernando la narrativa del escritor: aquí funciona más bien el *círculo* que atrapa, caracterizando la frustración y los otros factores negativos de la existencia. *Una sola sombra al frente* representa, en última instancia, la presión y destrucción del personaje central por las fuerzas de la naturaleza y por la sociedad que lo rodea, aunque en algún instante obtenga el momentáneo éxito de la comunicación inalámbrica; *Impronta del agua enferma* muestra también un conjunto de privaciones, como la del hombre que vive dentro del Barrio de Mendocita y que gana unos centavos cargando bultos en el Mercado Mayorista; *Puerto Pobre* sería, en la dirección que nos hemos propuesto, el gran mito de la historia de la humanidad, ansiosa de solidaridad e identificación con la vida. En Landolfo Rúffolo, el múltiple y unitario personaje cen-

tral, pesan nuevas y antiguas culpas. El propio «yo literario» lo dice en la obra: «La visión dantesca de la historia de la humanidad se resumen en él, en todos los atributos de maldad, de corrupción, de acabamientos sin acabarse.» Los tres Landolfos de las tres historias que ocupan espacios y tiempos distantes y distintos, y que bien podrían estar unidos por lazos reales de descendencia, son más bien prototipos del hombre inmerso en las relaciones económicas de una sociedad determinada, cuyas raíces vienen del pasado y, sofisticadas, continúan extendiéndose dentro de un círculo vicioso en donde el hombre es su gestor y su víctima (tal el caso de Landolfo en Estados Unidos, que acaba suicidándose; y el de Landolfo en Casma, que sufre el rechazo del pueblo como producto del sistema que, consciente o inconscientemente, él ha propulsado).

Estructuralmente la obra clarifica el círculo aludido. Si graficamos el itinerario que tejen las historias, observamos que el punto de partida de la narración proviene de Grecia-Italia (¿la cultura occidental y cristiana?). A partir de ese binomio el círculo avanza, un segmento va hacia el sur, pasando por Argentina para subir luego hasta el Perú (la historia en Casma de Landolfo, cuyo destino es Estados Unidos pero recala en el Perú, aunque podría haberlo hecho en cualquier otro país de la América dependiente); el otro segmento se proyecta por el norte, de Europa hacia Estados Unidos. Es decir, fuerzas centrífugas y centrípetas que circulan alrededor del polo de atracción imperialista.

La funcionalidad del mito —lo estamos viendo— difiere tratándose de la lírica y la narrativa. Pero finalmente sustentan las dos caras de la misma moneda. A través de la poesía Tamayo Vargas sublima al hombre y a la realidad que le ha tocado vivir. Su actitud esperanzada revela el deseo de un permanente renacimiento a partir de la dualidad vida-muerte. En la novela, por su misma naturaleza, la realidad está representada tal como ella es, con sus contradicciones socio-culturales. Desde esta oposición es posible entender que en la prosa de Tamayo aparece otra naturaleza, menos fisiognómica, ya que sin apartarse del mito presenta la existencia de las cosas condicionadas por factores racionales y objetivos, por leyes universales, como la oferta y la demanda o el consumismo, por ejemplo.

Los valores narrativos que a nivel ideológico y formal hemos venido analizando no agotan esta sorprendente novela. En todo caso ellos corresponden a un solo *núcleo* de sustentación que tienen validez en sí mismo. Junto a él, muy finamente urdido, se superpone otro *núcleo* —correlativo del primero—, que plasma, a nuestro entender, toda la *realidad literaria* de la obra entendida siempre como actitud y forma

de *experiencia*. Nos referimos a la descripción de la actividad literaria del escritor y al papel que desempeña la literatura y el arte en general frente a la ralidad que formaliza. Para entender lo dicho volvamos a la estructura de *Puerto Pobre*. Dijimos que se trata de la recreación de dos obras: *El testamento de un excéntrico*, de Julio Verne (especialmente las escenas referidas al «juego de la Oca», a la red de supermercados y a las noticias en el *Harold Tribune*, pertenecientes a la historia en New York); y el *Decamerón*, de Boccaccio (la Cuarta narración de la Segunda Jornada «en la cual, bajo el reinado de Filomena, se habla de quien hallándose en apuros, consigue más allá de toda esperanza llegar a un final feliz»). Ahora bien, la primera historia, temporalmente hablando, sucede en el propio siglo XIV, y es muy significativa porque en ella se transparenta la actitud del escritor frente al «material de trabajo» *escogido* de la realidad. En el impecable capítulo V, Ducio prepara a Andreuola para pintar su retrato; mientras tal cosa sucede lee con gran regocijo —que comparte también su modelo—, la historia que Boccaccio ha escrito sobre Rúffolo, ante la mezcla de asombro, estupor y cólera de éste, que no acepta ser presentado en la narración del gran italiano como un hombre riquísimo que habiendo quedado pobre amasa una nueva fortuna dedicándose a la piratería. Landolfo protesta porque según él nada de lo que Ducio lee corresponde a *su* realidad, a *su* historia personal, a aquella que él mismo contó a Boccaccio. Tamayo Vargas, el «otro» autor, anota inmediatamente: «Ese florentino le había sonsacado sus historias para crear una suya, ajena.» Pero Tamayo se convierte también en el «recreador de lo recreado», y si Landolfo le toma cuenta a Boccaccio por sus «mentiras», lo mismo tendría que hacer con el autor de *Puerto Pobre* que se «atreve» a contar no una sino tres historias que son tres evoluciones distintas de un solo acto creador, de su «posibilismo fabulador». Leamos el siguiente párrafo del ya nombrado capítulo V: «Vuelvo a decirte que sin la imaginación, el artificio, el poeta no sería tal. Tú eres un instrumento y date con una piedra en el pecho que eso eres en algo que se perenniza como es la literatura. ¿Quieres que cuenten exactamente los pormenores de tu vida? Tú eres conocido por esto y no por lo que eres. Serás ese y no tú ... Debes enorgullecerte de ser citado, *traído* y llevado como un héroe en plena vida (...) —La posteridad se acordará de ti y tú serás el de la leyenda. Mejor es aparecer como pirata y no como un simple comerciante arruinado y vuelto a enriquecer que es piratería sin ingenio y sin valor.»

Sin embargo la obra de arte se apoya necesariamente en la realidad y surge de ella. El propio pintor «prepara» a su modelo aprovechando los mejores ángulos y la luz de la naturaleza: «Ducio sacó sus pince-

les y sus colores, acomodó a Andreuola tomándola de la cintura de modo que la luz reflejase el lado izquierdo, se quedó un rato contemplándola, moviendo la cabeza de un lado al otro como aprovechando ángulos y efectos de luminosidad y luego hizo lo mismo con la de ella.»

Para ser coherente con su «estructura de existencia», representada en su producción literaria como una dramática línea de evolución permanente, Tamayo Vargas no pasma a sus personajes creados ni a sus historias. Los deja sueltos para emprender, siempre de la mano del escritor, una cuarta aventura, u otras más que se le ocurra. El último capítulo, extraordinario en su concepción, no exento de un sorprendente realismo mágico, abre el *círculo* que ideológica y formalmente caracteriza al primer núcleo de sustentación de la novela. Sobreponiéndose a la propia realidad —parece decirnos el autor— es necesario abrir caminos o hacerlos, porque el hombre (y el escritor es un buen ejemplo de ello) es capaz de «construir su historia». Para tal efecto el autor retrotrae la tercera historia —la de Landolfo en Casma—, y nos enfrenta a otra perspectiva admisible, intensamente alegórica: un terremoto devastador (referencia real al fenómeno telúrico del año 1970 que destruyó el Callejón de Huaylas y grandes sectores de la costa de Ancash) permite descubrir el cadáver de un náufrago en una isla desierta frente a Casma. Pascualita, que en la tercera historia descubre a Landolfo varado por las aguas y lo conduce a la casa de sus padres, y que luego, ya mayor, se convierte en la amante del náufrago, aparece, desde esta cuarta perspectiva —que es una forma de comenzar nuevamente la novela—, sosteniendo el cráneo del muerto. En una postura ritualmente hamletiana se introduce «lo maravilloso» como un recuerdo o reminiscencia del futuro que a ella (o al escritor) le ha tocado vivir en otra dimensión del tiempo. Absorta en la calavera sopla sus orificios, limpiándola amorosamente de polvos y desperdicios de las aves, y pregunta finalmente: «Me puedo llevar esta cabeza, ¿no? Y sintió que alguien estaba mirando detrás de las cuencas vacías.» Este final realmente estremecedor sintetiza de manera elocuente los dos núcleos vitales internos del relato y le proporciona unidad y coherencia a los elementos del mundo representado.

La *realidad externa* e *interna* y el *acto creador social* e *individual* se elevan, así, como signos heroicos trascendentes. Constituyen también la más significativa expresión de su originalidad.—*MANUEL PANTIGOSO. (Univ. Nacional Mayor de San Marcos. Parque Universitario. Lima-PERU.)*

DIEZ BORQUE, *José María*: *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega,* Barcelona, Antoni Bosch, 1978, 297 pp.

Con una copiosa bibliografía a las espaldas, más densa en datos que en ideas, como ya adviertiera Ortega, el teatro español del siglo XVII ha tenido que esperar a nuestros días para contar con una interpretación justa y objetiva. Historicistas e impresionistas echaron el resto en sus respectivas áreas, olvidando, por un lado, la especificidad propia del lenguaje dramático y, por otro, la complejidad de las relaciones con el destinatario colectivo a que se dirige. Si el olvido podía ser disculpable en la crítica del XIX y primeros del XX, con el tiempo se ha ido haciendo cada vez más inaceptable, a medida que la experimentación escénica progresaba y que nuevas disciplinas, como la sociología y la semiología, abrían cauces innovadores a la investigación del teatro. En general, las nuevas corrientes han tardado en dar sus frutos por lo que a su aplicación histórica se refiere, y mientras la crítica española se mantuvo al margen del cambio, algunos críticos foráneos de primera talla, franceses casi todos ellos (Salomon, Andioc, etc.), encontraban en el teatro español terreno abonado para hacer los primeros tanteos serios.

Un caso excepcional dentro de esa crítica española tan reacia a las novedades es el de José María Díez Borque, autor del libro que comentamos. Desde hace algunos años este joven profesor de la Complutense viene publicando diversos artículos alrededor de las relaciones entre teatro y sociedad, artículos que culminaron en un libro importante: *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (1975), donde, tomando como punto de partida la comedia de Lope, demostraba la servidumbre ideológica de un teatro sujeto a los intereses políticos y religiosos de la Monarquía de los Austrias, y cómo, apoyado en su recepción masiva, desviaba la atención general de los problemas inmediatos, de tal suerte que —escribía— no es lícito utilizar la comedia «como testimonio de la realidad del XVII» (p. 37), empeño fundamental, como se sabe, de la mayor parte de nuestros críticos.

Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega es libro complementario de aquél. y aún diríamos, que de lectura previa a la *Sociología...*, pues si en éste se tomaba el texto dramático como base, en el último se atiende a los factores extrínsecos al texto mismo: actor, director, público y el propio autor como productor de obras destinadas al consumo.

Antes de cualquier otra consideración, importa decir que la sociología del teatro español puede empezar a aplicarse con todo rigor

en el siglo XVII, definitivamente más Edad Conflictiva que Siglo de Oro. En primer lugar, porque, por vez primera, se configura una estructura histórica con rasgos modernos: la Cultura del Barroco, que Maravall estableciera en un trabajo definitivo (1975), sin que ésto suponga la imposibilidad de aplicar el método, siquiera sea parcialmente, a autores anteriores, como hace R. Gimeno con Juan del Enzina (1976), mucho antes el citado Maravall con *La Celestina* (1972) y el propio Díez Borque en su aproximación a Sánchez de Badajoz (1977). Y, en segundo lugar, porque es en el XVII cuando el teatro toma los caracteres propios de una actividad comercial regulada por las leyes del mercado. Afirmación ésta que pudiera parecer no pertinente, de no contar con la copiosa documentación sobre la materia, revelada en parte por Pérez Pastor, Pellicer y otros historiadores de primeros de siglo, y en nuestros días por el tándem Varey-Shergold, Flecniakoska y otros.

El profesor Díez Borque divide su libro en dos partes: en la primera nos describe la organización económica, social y administrativa del espectáculo teatral, y en la segunda estudia la naturaleza de éste, así como de las relaciones que establece con el público del Madrid de los Austrias. En opinión del autor, la aparición de locales fijos destinados a la representación coincide con el establecimiento de los primeros núcleos urbanos de importancia. En este sentido es interesante observar, desde un primer momento, el proceso que va desde una primera etapa, con dominio de la espontaneidad e improvisación, propias de grupos aficionados (compañías ambulantes) hasta un grado de profesionalización absoluta. Se observará también que este fenómeno no obedece a la casualidad, sino a una actitud premeditada por parte del poder estatal, consciente cada vez más de «la importancia que tiene *controlar* el teatro, habida cuenta del impacto que la comedia, comercializada y asequible a todos, comienza a tener en el plano político» (p. 15). Este control va a realizarse por medio de un complejo aparato burocrático, dentro del cual a cada función corresponde un cargo público desempeñado por un representante del Ayuntamiento, la Iglesia o el Estado: desde el aguacil de comedias, velador del orden público en los corrales, hasta la figura del protector, miembro del Consejo de Castilla y máxima autoridad con amplias atribuciones (pp. 19-20). El control estatal llega a ser tan extremo que en 1646 quedan proscritas todas aquellas compañías que no eran de título real, es decir, las llamdas de «la legua», que ejercían su labor por pueblos y aldeas.

Contra el criterio de la crítica tradicional, que sostenía la primariedad del texto y, en consecuencia, de su autor, único elemento

merecedor de estudio, Díez Borque destaca el papel desempeñado por el *autor* de comedias y el actor, responsables principales de la puesta en escena. El *autor*, figura homologable a la del actual director sólo hasta cierto punto, soportaba la responsabilidad artística, económica y hasta jurídica de la representación, pues en caso de infracción él era quien había de responder ante la ley. Por su parte, el actor es, en palabras de Díez Borque, el «elemento primario e insustituible en el teatro del XVII» (p. 204), papel preeminente que también le reconoce la moderna semiología. Por fortuna nos han llegado numerosos testimonios acerca de las vicisitudes personales de los comediantes, y la indagación en sus vidas constituye punto de interés para desmitificar los aspectos más idealizados de los personajes (tal como hace R. Andioc —1976— al señalar lo difícil que resultaba para el espectador del XVIII separar la personalidad de la actriz de vida fácil del personaje de ficción que representaba, una alegoría de auto sacramental, por ejemplo, con los consiguientes efectos deformadores en la percepción del mensaje).

¿Y qué papel cumple el poeta en este tinglado de intereses económicos y presiones administrativas? El capítulo que al tema dedica Díez Borque y que centra en la figura de Lope de Vega, cuya condición socioeconómica trata, elimina, con manejo incontestable de cifras, las fabulaciones que en torno del poeta hicieron apasionados biógrafos suyos, amigos más del mito que de la verdad histórica. Para ello es, en efecto, fundamental la consideración de Lope como escritor de masas, inserto en un sistema de producción comercial, que escribe cuantas comedias puede, y no sólo impulsado por una irresistible vocación dramática. Tal inserción impone al autor ciertas claudicaciones y condicionamientos en su forma de elaborar el texto: así, por ejemplo, ha de sopesar «las posibilidades y recursos de cada compañía» (p. 43); creará muchos de sus personajes en función de los actores y actrices que conoce; colaborará con el *autor* y simultáneamente con el censor en la tarea de limpiar el texto de impurezas ideológicas, sin que esta colaboración suponga roces ni renuncias en tanto y cuanto una misma ideología les es común, etc. (p. 168). No obstante, los condicionantes más significativos y con una mayor resonancia en el texto dramático, provienen del lado del público: por esta vía se explican cuestiones de estilo y teoría literaria, tales como determinadas situaciones enfáticas y reiterativas, técnicas para prolongar el desenlace y la intriga, la preocupación por la duración de la obra, y la misma utilización del verso como vehículo de expresión dentro de un contexto en el que la mayoría de los espectadores son analfabetos (ya J. M. Rozas, en

su estudio sobre el *Arte Nuevo...*, tiene en cuenta estas repercusiones de orden social).

Según la semiología (hablamos de semiología de la representación, que no del discurso literario), desde el punto de vista de la comunicación el espectador juega un papel pasivo. Un análisis a fondo de las relaciones que se establecen entre receptores y emisores (protagonistas) demuestra, sin embargo, como hace Campeanu (1975), que la secundariedad de su papel es sólo funcional. Aplicado el cuento, quiere decirse que el espectador que acude al corral de comedias no cumple un solo papel, sino otros muchos que trae de la calle, o sea, de su acontecer cotidiano, y que, inevitablemente, proyecta sobre lo que sucede en el escenario. De ahí que, si queremos precisar el alcance popular o éxito de la comedia, la descripción de este público resulte básica.

En este sentido es necesario reconocer que el teatro del siglo XVII es un hecho multitudinario, y constituye caso raro en la historia del teatro español. A diferencia de lo que ocurre en el XVIII, por poner un solo ejemplo, donde se advierte una discriminación de gustos y hasta se pretende (Jovellanos) una selección del público, en el XVII el carácter especialmente heterogéneo del público no es óbice para que las distintas capas sociales (prefiérase este término al de clases, siguiendo a Hauser) se aposenten juntas, pero no revueltas, en el corral. A este público heterogéneo sirve el dramaturgo, con «un producto literario capaz de atraer» a todos por igual (p. 139). De este modo se da la circunstancia, no poco paradójica, de que el mensaje de la comedia, hecho a imagen y semejanza del público noble, es compartido por todos, puesto que «en todos los estratos se produjo un deseo de asimilarse a la nobleza» (p. 139). El mayor o menor éxito de una comedia dependerá luego de la maestría técnica que cada autor acredite y de otros aciertos, pero la razón principal, a la luz del estudio que comentamos, estriba en esta motivación de clase —y aquí empleamos el término sin temor—: no debe lucharse contra la nobleza, que es el estado ideal, sino aspirar a ella.

Teatro, sí, para todos, mas en sentido muy diferente al que Menéndez Pidal daba a la expresión, cuando tratara, con desigual fortuna, de caracterizar a grandes rasgos la literatura española: «Y entonces ese pueblo —escribía— pudo ver, bajo forma adecuada, el nuevo espíritu del tiempo, tratados en el teatro todos los temas que podían interesarle: la propia epopeya, la propia historia y política (...) además y sobre todo la vida cotidiana» (*Los españoles en la literatura*, páginas 54-55). Pero no es así. Los conflictos sociales, las revueltas, no poco frecuentes en el XVII, si hacemos caso a Elliot, quedan al

margen de la propuesta teatral: de la historia no se hace crítica, sino lírica, y de la vida cotidiana se recoge lo accidental y más bello y se desecha lo feo y problemático. Por eso la calidad innegable de algunos textos no puede hacernos olvidar la función enajenante que el espectáculo cumplía entonces, pues, como dice Hauser, «el arte sólo se produce y sólo representa un valor cuando existe una necesidad de él; pero pierde su valor cuando sólo se produce para crear una necesidad o aumentarla» (*Sociología del Arte*, p. 730).

La segunda parte del libro está dedicada a la exposición de las circunstancias de todo tipo que concurrían en el espectáculo (ambiente del corral, publicidad, etc.), así como al análisis, asegurado desde la perspectiva semiológica, del propio espectáculo: tipos de escenario (posterior a la preparación del libro de Díez Borque es el de Othón Arróniz: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, 1977), escenografía, vestuario, efectos escénicos, etc. Lo fundamental en todo esto es la relevancia que se confiere a lo audiovisual: la palabra cobra nuevas dimensiones, pues el dramaturgo ha de recurrir a ella para suplir las carencias de decorado y tramoya propias de un momento todavía primitivo en la historia de la escenografía. El capítulo tercero de esta segunda parte trata de aquellos otros medios de difusión competitivos con la comedia: se insiste en la primacía del teatro sobre los demás espectáculos de la época, y respecto de la comedia impresa se destaca su escasa difusión, restringida, cabe suponer, a un público culto y no al habitual de los teatros.

Cierra la segunda parte y el libro un capítulo dedicado a la consideración del hecho teatral como espectáculo de conjunto. Una sociología del teatro de la época no puede limitarse exclusivamente al análisis de la comedia sin tener en cuenta las pequeñas obras que servían de entretenimiento en los entreactos —entremeses y formas similares—. Además de cumplir una función de divertimento, el teatro menor supone toda una estética, que en una primera etapa (Rueda, Cervantes, Quevedo) es claramente contraria a los principios formales e ideológicos de la comedia, pero que, al igual que el pez chico, se va integrando en el juego de la poderosa comedia y perdiendo, en consecuencia, su intencionalidad revulsiva. Parece ser que la pérdida de carácter crítico está en consonancia con la transición de la prosa al verso que experimenta el entremés a primeros del siglo XVII. En efecto, el entremés en prosa hereda lo mejor de la tradición inmediata: por de pronto la configuración ambiental de *La Celestina* apiña elementos de la picaresca, por otra parte, y construye la ficción a base de literatura folklórica (cuentos, facecias) predominantemente. Todo ello indica que el entremés hubiese estado en inmejorables con-

diciones para haber dado la réplica contestataria a la conformista comedia lopiana. Es obvio que esto tendría que haber supuesto la marginación del entremés de la representación; esto es, haber quedado fuera de control, por decirlo de alguna manera, y confinado a su difusión semiclandestina por medio de los pliegos de cordel o formando parte de géneros mayores. En definitiva, el entremés en verso prefiere la estilización, la burla, el juguete, a la sátira y la crítica. Con todo, por presentar un repertorio de personajes tan alejado al de la comedia y por su desdén frente a los convencionalismos, el teatro entremesil supone una variación notable dentro de un sistema totalizador que tendía a la absorción de cualquier originalidad.

A la vista de lo que antecede, la conclusión, tras la lectura de *Teatro y sociedad en la España de Lope de Vega,* no puede ser más positiva: los resultados obtenidos son de tal fecundidad que animan a continuar el esfuerzo en esta dirección, que, como hemos visto, no se conforma con el apunte del dato, sino que intenta su interpretación rigurosa y fiel.—*JAVIER HUERTA CALVO (Departamento de Literatura Española, Facultad de Filología, Universidad Complutense).*

HORACIO SALAS: LA VIDA COTIDIANA EN LA ESPAÑA BARROCA *

Es una muestra esperanzadora de vitalidad el que un pueblo no dé nunca por definitivamente conclusa y asumida la visión de su historia. En pocos países se ha producido con tanta fuerza como en el nuestro el fenómeno de que el tema mismo de España se haya convertido en reiterada obsesión y en clave interpretativa de todo el acontecer histórico. Pero es que parece además que últimamente —tal vez por la situación de reencuentro con nosotros mismos en que vivimos— se ha intensificado el interés por abordar nuevas *lecturas* —por emplear un término que hoy hace furor— de la Historia de España. Numerosos ejemplos testifican a favor de la observación que hacemos: muy recientemente, una historia «mágica» de España ha conocido un éxito de ventas absolutamente insólito en los libros de historia; cierta editorial incluye algunos de sus títulos bajo el denominador común de «La *otra* historia de España»; la abrumadora bibliografía sobre nuestra guerra civil se vio incrementada hace no mucho

* Horacio Salas: *La España barroca,* Madrid, Editorial Altalena, Colección «La Historia Informal de España», 1978.

con una obra, también muy vendida, sobre la vida cotidiana durante los años de la contienda.

Un grupo de escritores, procedentes en su mayoría de la América hispana, ha venido hace poco a contribuir a aquella incesante revisión de la historia de España, y tal vez no sea una circunstancia desdeñable el nuevo enfoque que pueden aportar al tema unos españoles de adopción, suficientemente ligados a nosotros como para comprendernos, pero también acaso más capacitados para el imprescindible distanciamiento crítico. Lo cierto es que la joven editorial Altalena acaba de iniciar la publicación de una serie titulada *La Historia informal de España,* bajo la dirección de Blas Matamoro. Apresurémonos a aclarar que se trata de una visión no por *informal* menos *seria* o necesaria de la trayectoria histórica de España. Pretende ser una historia de la *vida cotidiana* española a lo largo de las distintas épocas, y ello hace innecesario ponderar más el interés del proyecto. Superada definitivamente hace ya mucho una concepción de la historia como sucesión de grandes hechos y figuras, los historiadores, demasiado enfrascados a menudo en el análisis de estructuras socioeconómicas globales o de precisos datos estadísticos, no han atendido lo suficiente, al menos entre nosotros, al conjunto de menudas noticias sobre *cómo vivían* (comían, bebían, se vestían, amaban, jugaban, mataban... y morían) los españoles. Con ellas se puede trazar un mosaico apasionante que, después de conocido, nos ofrece una visión tan rica y completa, tan sugestiva y necesaria como los tratados históricos *formales.* Los españoles de que se nos habla ahora se convierten para el lector en personas vivas, casi tanto como los personajes de la ficción novelesca, y ello es un aliciente considerable que no se da en la a veces fría y aséptica visión del historiador *formal.* Estamos, en suma, ante el intento de hacer una amena historia novelada que recupere para el lector todas esas noticias curiosas que la historiografía oficial se ha ido dejando en la cuneta.

Salvo pocas excepciones —y entre ellas podrían situarse los ya algo lejanos estudios de Deleito y Piñuela o de Miguel Herrero García, dedicados precisamente a la misma época que el libro que vamos a comentar—, parece que ha obtenido escaso eco la vieja invitación de Unamuno a conocer la *intrahistoria* de España, «la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia». Alegrémonos de que ahora se renueve el interés por ella, con la ventaja de que tenemos bastantes datos y el suficiente sentido crítico como para no caer en el idealismo soñador del Unamuno de la «tradición eterna». Los autores de los distintos volúmenes de esta Historia informal de España han decidido, creemos que con acierto, poner al alcance del lector unas

obras de síntesis que recopilen selectivamente los datos que hoy conocemos (por testimonios de la época en cuestión o gracias a algunos trabajos monográficos previos) sobre los modos de vida de los españoles de antaño, desde el rey hasta el más infeliz mendigo.

A la mencionada colección pertenece el libro que comentamos, *La España Barroca*, escrito por Horacio Salas, poeta, crítico literario y ensayista argentino. Dadas las características de la colección, comentadas más arriba, no se trata de una obra de investigación, sino más bien de una síntesis divulgadora, y conste que no conferimos a esta última palabra ni el más leve matiz peyorativo: buena falta nos hacen libros de divulgación como éstos. Salas ha consultado una amplia bibliografía, ha seleccionado los datos más significativos e iluminadores y con ellos —prescindiendo del aparato bibliográfico y de la erudición fácil— ha ido hilvanando un libro de carácter fundamentalmente ensayístico. Un ensayo que se hará ameno a muy variados tipos de lectores, que adopta de cuando en cuando tintes narrativos y que, sobre todo, maneja con habilidad y equilibrio la interpretación crítica de unos datos y el humor o la ironía distanciadora.

El libro de Salas ofrece, pues, entre otras cosas, una buena antología de datos menudos, de noticias anecdóticas sobre la España del siglo XVII, con la particularidad de que la acumulación de lo menudo y anecdótico llega a suministrarnos una visión cabal y completa de la vida y la sociedad barrocas. Esos datos ha ido a buscarlos a unas fuentes muy variadas: la literatura de la época, los diarios de viajes de extranjeros —en especial la muy curiosa *Relation du voyage en Espagne*, de Madame D'Aulnoy—, aquella modalidad de periodismo primitivo que constituían los *Avisos*, las disposiciones reales —tan interesantes por su obsesión de inmiscuirse hasta en los rincones más triviales de la existencia, llegando incluso a legislar sobre las formas de vestir o sobre los peinados—, los numerosos memoriales de los arbitristas, las *Cartas de jesuitas*, manuscritos y documentos desempolvados en la Biblioteca Nacional —como el que Salas transcribe en páginas 73-75, destinado a relatar minuciosamente una fiesta organizada en palacio en 1605— y, por supuesto, libros o artículos que se ocupan de tal o cual aspecto de la vida cotidiana y de las costumbres durante el Barroco.

El autor va parcelando los distintos aspectos de la vida en todos los estamentos de la sociedad de la época, y los estudia con minuciosidad. Su atención se detiene, de vez en cuando, en algún personaje de cuya peripecia vital pueda extraerse una elocuente imagen del momento histórico en que vive y de los hábitos sociales que han determinado su conducta; así, por ejemplo, podemos leer una apretada

biografía del mítico bandido Serrallonga, figura verdaderamente digna de un drama romántico, otra del audaz Conde de Villamadiana, cuyo asesinato plantea interrogantes propios de una novela policíaca; conocemos de cerca a un avispado benedictino, fray Francisco García Calderón, implicado en un turbio asunto como confesor de las monjas del convento de San Plácido de Madrid; asistimos, en fin, a la penosa trayectoria vital y clínica, exorcismos incluidos, del «hechizado» rey Carlos II. Y lo interesante es que todos estos «cotilleos» del siglo XVII no son sólo curiosos por sí mismos, sino que se convierten en datos pertinentes y relevantes dentro del conjunto.

Resulta imposible enumerar siquiera todos los temas sobre los que ofrece rápida información este libro. Su autor empieza reflexionando sobre el concepto de *barroco* aplicado al siglo XVII español, y explica la necesidad de ver en dicho concepto algo mucho más profundo y abarcador que la mera designación de una corriente artística, como han dejado claro numerosos estudios sobre la época. Poco después expone sumariamente la situación de crisis social, económica y política que contempla España durante el siglo XVII y que, sin constituir el tema central de su ensayo, nos da el marco necesario para la comprensión de lo que seguirá. Es en este contexto donde cobra sentido el propósito del autor, claramente explicado en estas palabras: «Lo cierto es que el XVII fue un siglo de constantes cambios, crisis y transformación de costumbres. De ahí que los detalles de la vida cotidiana resulten tan ilustrativos y ayuden a comprender mejor los sucesos españoles de la época. Saber cómo vivían no sólo los personajes notables o los próceres famosos, sino el hombre común, ese que carece de recuerdos y efemérides y cuyo nombre no figura en los textos escolares, es también una manera de penetrar en la historia de España o, si se quiere, de penetrar el otro lado del espejo de la historia de España» (p. 9).

Y comienza su recorrido. La atención inicial va dirigida hacia los modos de vida del estamento de los nobles, y especialmente hacia esa caricatura de la sociedad barroca que es el hidalgo arruinado, que mantiene el tipo como puede en medio de una nobleza suicida entregada al ocio, al despilfarro y al lujo. Conocemos con todo detalle los distintos escalones jerárquicos de la servidumbre de un noble, los hábitos sociales, modas y usos amorosos de las damas y, por supuesto, la indumentaria femenina —ese aparatoso y absurdo guardainfante, símbolo de una sociedad aparatosa y absurda—, así como la masculina, caracterizada por el obsesivo predominio del color negro.

El capítulo siguiente es el más extenso y el que podemos considerar central en el libro; su título es, precisamente, «La vida coti-

diana», y en él pasa revista Salas a los distintos tipos de casas, a las posadas y mesones, a la situación de las calles, increíblemente sucias por la absoluta carencia de servicios higiénicos, a las costumbres culinarias —desde el menú del rey hasta la insuficiente alimentación de las clases populares—, a las bebidas de mayor aceptación y en particular al furor por el chocolate, a la manía de los coches, a los caminos y viajes de todo tipo, a los mendigos (más de tres mil en Madrid en 1637) y, en fin, a esa irritante atracción morbosa por los «bufones, enanos, monstruos e idiotas destinados al entretenimiento del rey, la reina, el príncipe y los infantes». De las muchas imágenes elocuentes que el lector retendrá en su memoria tras este recorrido destaquemos esa prolija descripción en que asistimos a la complicadísima ceremonia en la que una persona sola, el rey, come opíparamente —con las manos— mientras docenas de ellas le sirven por riguroso turno o, sencillamente, le contemplan. Es un espectáculo más en una España obsesionada por la espectacularidad.

La sociedad del Barroco vive en un contacto habitual con la violencia y la muerte. En un ambiente familiarizado con ellas, las pendencias y los duelos, la multitud de asesinatos impunes movidos por la honra o los celos, los robos y el bandolerismo, los estragos de la peste, llegan a convertirse en ingredientes imprescindibles de la vida cotidiana. A todo ello está dedicado el capítulo que Horacio Salas denomina «El tono vital». Le sigue el dedicado a las creencias y dudas de los hombres del Barroco, en el que magos, astrólogos, taumaturgos, endemoniados, exorcistas, brujas y aojadores desfilan ante el lector en abigarrada y variopinta procesión, seguidos de cerca por celosos funcionarios de la Inquisición.

Un estudio de la vida cotidiana de cualquier época no debe olvidar una parcela esencial como es la de las formas de empleo del ocio. El tiempo que se destina al esparcimiento es sorprendentemente amplio en los que tienen trabajo, al menos en los medios urbanos, debido al elevadísimo porcentaje de días festivos, y mucho mayor aún, claro está, en los miles de desocupados forzosos y en la nobleza. Pero llenar ese tiempo no es demasiado difícil. Pueden asistir al teatro, a los toros o a los juegos de cañas, solazarse en multitud de fiestas, romerías y carnavales o, si lo prefieren y no tienen miedo a los tahúres profesionales, jugarse los cuartos en los abundantísimos garitos destinados a ello. Todas estas diversiones ofrecen a los españoles del Barroco, según sus categorías, la posibilidad de olvidarse por unas horas —si es que quedaban algunos conscientes despistados— de la crítica situación en que viven. Y, por supuesto, otra posible vía de escape es el sexo; si más arriba nos había hablado el autor de los

usos amorosos del siglo, ahora pasa revista al comportamiento sexual de los españoles de la época; el tema es difícil de abordar con datos fiables, pero éstos no faltan sobre el número de prostíbulos en ciudades como Madrid, Valencia o Sevilla, o sobre el incumplimiento del voto de castidad por parte de los religiosos; en los archivos secretos de la Inquisición pueden hallarse, en fin, escalofriantes relatos de los procesos incoados a quienes incurrían en homosexualidad —el «pecado nefando» a veces tolerado en los nobles pero casi siempre perseguido en los desheredados—, en sodomía o en bestialidad.

El capítulo final, «La corte hechizada», relata con agilidad la lamentable sucesión de intrigas palaciegas que rodearon la existencia del último rey de la casa de Austria, así como las múltiples versiones que circularon sobre el origen de los misteriosos hechizos de que era víctima el desdichado monarca. Conviene advertir que algunas investigaciones recientes sobre el reinado de Carlos II están detectando la existencia de signos de estabilización económica en las dos últimas décadas del XVII, y parece cada vez más claro que por aquellas fechas la decadencia ha tocado fondo y se inicia una lenta recuperación en diferentes campos de la vida española. Estaríamos así ante una situación de desfase entre la España real y la España oficial, representada esta última por esa esperpéntica camarilla de intrigantes y exorcistas que transitan por palacio. Pero el relato de las nuevas formas de vida que empiezan a buscar los españoles a partir de entonces es ya otra historia. Horacio Salas pone punto final a su apasionante viaje por la España barroca y cierra su libro con una Cronología y una relación bibliográfica de las fuentes consultadas. En la mente del lector queda la imagen sobrecogedora que le han producido las palabras del informe redactado por los médicos que practicaron la autopsia al cadáver de Carlos II. Era el día 1 de noviembre del año 1700.—*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Doctor Federico Rubio, 190, MADRID-20).*

LÁSZLÓ SCHOLZ: *El arte poética de Julio Cortázar.* Colección Estudios Estéticos y Literarios, Ediciones Castañeda, Buenos Aires.

Doctor en Filología Hispánica, traductor al húngaro de Borges, Cela, Cortázar y Carpentier, el profesor Scholz, mediante su estudio, se ha propuesto reunir las ideas estéticas de Julio Cortázar. En la Introducción del volumen confiesa que la génesis del trabajo se re-

monta a su primer encuentro con *El perseguidor*, obra que, como traductor, hubo de conocer a fondo. En su traducción al húngaro, Scholz, dándose cuenta de lo indefinible que es la obra como género literario y viendo que sus preocupaciones crecían tras la lectura de *Rayuela*, *La vuelta al día en ochenta mundos* o *62, modelo para armar*, intentó, adentrándose en el arte de Cortázar, descifrar su «teoría de los géneros».

Como dice Scholz, no es fácil completar en un estudio la imagen de Cortázar, artista que en sus libros caleidoscópicos como *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Ultimo round* nos muestra, sin ningún tufo de pedantería (1), una imagen de su cultura, que abarca letras europeas o hispanoamericanas, jazz, pintura moderna, filosofía oriental, antropología cultural, así como otros puntos más divertidos del vivir en general y de su vida en particular, como la confesión del nombre de su gato, el anuncio que a algunos puede parecer excesivo de que admite discos de Eduardo Falú —y a lo mejor de Charlie Parker, John Coltrane, Zoot Sims y vaya usted a saber—, sin contar con la precisa jerga boxística mostrada ampliamente de modo que su «jab» logra tumbarnos en la lona apenas alzamos la guardia.

Pero no queda ahí todo, sino que además Cortázar suele permitirse «el lujo» de poseer una personalidad tan compleja como para producir escalofríos a un kamikaze: traductor en la UNESCO, vierte al castellano a Poe, Gide o Chesterton; escritor «no comprometido», toma parte de las reuniones del Consejo Mundial de la Paz, acepta invitaciones de Cuba, da conferencias sobre literatura y revolución y logra desorientarnos por medio de una urdimbre digna de un cronopio capacitado para contarnos que los ticos son siempre así, más bien calladitos, pero llenos de sorpresas, y que hacía uno de esos calores y para peor todo empezaba en seguida, conferencia de prensa con los de siempre, ¿por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento, te parece que el escritor tiene que estar comprometido?

Y no será porque no nos avisó a tiempo (2) y sin embargo seguimos igual, cada vez los países son más de escribas y hay más fábricas de papel y tinta, e incluso ahora también él es culpable pues ha desatado una riada de estudios, un marañoso lío bibliográfico, un volcánico estallido de volúmenes escritos por alguien que

(1) En cuanto a dicha palabra desconcertante, Cortázar no hubiera tenido inconveniente en informarnos como hizo en *Rayuela*, capítulo 79: Nota pedantísima de Morelli: «Intentar el "roman comique" en el sentido en que un texto..., etc.».

(2) *Historias de Cronopios y de Famas. Fin del mundo del fin.*

anda por ahí, en cualquier parte del mundo, con nombre y carnet de identidad e incluso título nobiliario, al que deberemos añadir hoy el título del profesor Scholz que no ha hecho ningún caso y se ha largado a escribir sobre «uno de los más fecundos escritores de latinoamérica» por no decir también que deberá incluirse buena parte del extranjero y alguna galaxia, exuberante «camaleón» que confiesa no interesarse nada por el futuro de la literatura sino por el del hombre, aunque a pesar de todo luego elija la novela como forma de expresión literaria porque así puede acercarse más al hombre de hoy, y la escogió porque es un escritor okzidental, y la usa como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo, y sin embargo escribe una antinovela, y no quiere explicarnos «la motivación psicológica de sus protagonistas» y luego escribe cuentos fantásticos y nos dice a renglón seguido que utiliza el término «fantástico» por falta de mejor nombre, y se permite la blasfema y siempre deskonzertante akzión de jugar con la poesía, esa vvvreve donzeya birjinal...

Efectivamente, pese a sus tentativas antiliterarias, su ataque contra el lenguaje buscando la victoria por *knockout*, una cosa es evidente: como dice el profesor Scholz, Julio Cortázar no ha conseguido «escribir cada vez menos bien», pues por mucho que destruya las estructuras lingüísticas el autor argentino no pudo renunciar por completo a escribir bien. Y la razón es, también, evidente: el autor destructor es consciente de que difícilmente una obra artística puede componerse sólo de destrucción y de experimentación.

Las conclusiones del trabajo se resumen en cuatro puntos con los que se cierra el estudio. Neo-vanguardismo positivo, alta conciencia artística, no consecución de un camino concreto para la salvación del *homo sapiens* y visión de Cortázar como *l'homme révolté*, perseguidor infatigable que llegará a las cimas más altas implícitas en su poética.

Definitivamente, pido perdón a Cortázar por no haber hecho caso de su consejo y escribir estas líneas. No sé si László Scholz lo hizo antes o después de su trabajo, aunque supongo que lo tendría en cuenta.—*JUAN QUINTANA (Avda. del Manzanares, 86, 1.° D, MADRID-19)*

ALONSO DE VANDELVIRA: *Tratado de Arquitectura*. Edic. Facsímil: Introducción y preparación. Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle. Caja de Ahorros Provincial de Albacete. Ed. Castalia. Albacete, 1978.

La edición reciente del *Tratado de Arquitectura*, de Alonso de Vandelvira, redactado hacia 1591 nos permite conocer uno de los pocos libros de arquitectura escritos en el XVI español. La obra contó con el aprecio de sus contemporáneos. Fue utilizada por otros tratadistas que recopilaron párrafos y dibujos. El texto completo, a pesar de ello, permaneció inédito hasta el momento presente.

Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle, hispanista de la Sorbona, en ardua labor de selección y estudio crítico, ha transcrito el ejemplar conservado en la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid (manuscrito de 125 folios con sus correspondientes dibujos explicativos), copia de un cantero desconocido de finales del XVII. En nota incluye las variantes del mismo texto depositado en la Biblioteca Nacional, versión de Felipe Lázaro de Goiti, Maestro Mayor de las obras de la Catedral de Toledo, fechado en 1646.

La publicación muy cuidada, de excelente calidad, ha sido realizada en dos tomos; el primero contiene una introducción crítica donde la autora tras un profundo estudio comparativo sitúa el tratado en el tiempo y aclara la paternidad de las copias de los dos manuscritos conservados. Ofrece, seguidamente, datos sobre Alonso de Vandelvira y su padre, el famoso arquitecto de Alcaraz, Andrés de Vandelvira. Por último incluye en el ejemplar la transcripción del texto con un glosario donde aclara la significación de voces utilizadas por profesionales del XVI que facilitan su lectura. El segundo tomo contiene una copia facsímil del tratado, acompañado en todas las páginas de un dibujo donde aparecen muchas veces los elementos arquitectónicos con el despiece de las piedras que lo componen y el diseño de su correspondiente situación en el conjunto.

El contenido de esta obra tiene escasa relación con los tratados italianos renacentistas, más preocupados por cuestiones teóricas y estéticas, o por la recuperación de formas clásicas.

Se trata de una exposición de tipo técnico cuyo objetivo primordial es el de mostrar a oficiales y canteros la manera de realizar los diferentes modelos arquitectónicos, en lo referente a los cortes de piedra y al asentamiento y medidas de cada una. Así lo indica el título de las copias del manuscrito: *Libro de Traças de cortes de piedras*.

En términos modernos, se trataría de un prontuario de la construcción donde se diseña y se muestra un amplio repertorio de formas utilizadas por los profesionales.

La orientación específicamente técnica del tratado y el cuidado de exponer los métodos de edificar lo entroncan a la corriente gótica, seguida en los talleres de tradición medieval y al trabajo de cuadrillas y equipos de canteros que iban aplicando o adaptando a las diferentes obras un repertorio común de conocimientos.

Es, por consiguiente, su carácter didáctico, uno de los aspectos más originales del tratado.

El autor va abordando sucesivamente los diversos elementos arquitectónicos, comenzando por los más simples —el arco— hasta llegar a los compuestos de varias unidades: bóvedas, capillas, etc. Trata varias veces cada elemento para facilitar la comprensión, explicando la modalidad más sencilla en primer lugar, y desarrolla a continuación las variantes más complejas. Dedica, por ejemplo, catorce títulos a las pechinas, con sus correspondientes dibujos. Parte de su definición, hasta concluir con la «Pechina de torre cavada escarzana», mucho más difícil.

Según algunos especialistas, Alonso de Vandelvira se limitó a recopilar dibujos de obras de su padre, Andrés de Vandelvira. En ese caso el tratado sería un testimonio de la labor creadora del arquitecto de Alcaraz y al mismo tiempo base documental para atribuirle las obras allí incluidas.

La ordenación de los temas, el carácter didáctico y el hecho de tratar elementos arquitectónicos individualizados (no obras completas), nos hace pensar que el autor de la mayor parte de los dibujos fue Alonso de Vandelvira. En caso de querer exaltar la labor de su padre hubiera sido más adecuada la elección de proyectos completos de edificios.

Otros aspectos importantes del tratado de Alonso de Vandelvira es precisamente su carácter de síntesis. En él reunió los conocimientos de las generaciones de canteros que le precedieron en su familia. Fue de los últimos representantes de una prestigiosa dinastía de arquitectos. Su abuelo Pedro de Vandelvira, y Francisco de Luna, trabajaron en la Mancha y en Cuenca en la primera mitad del siglo XVI. Andrés de Vandelvira, el famoso tracista de la Catedral de Jaén y de numerosos monumentos de Ubeda, Baeza y Alcaraz, continuó la tradición, y Juan y Alonso de Vandelvira ejercieron la misma profesión en Sevilla y Cádiz, donde el primero llegó a ser maestro mayor de la ciudad.

La obra, pues, es un valioso instrumento para investigadores de historia del arte, para arquitectos restauradores y todo aquel interesado en la construcción y sus técnicas en el siglo XVI.

Nuestra enhorabuena a la Diputación de Albacete, que ha mostrado un severo criterio de selección de trabajos, al publicar esta obra.—*CRISTINA GUTIERREZ-CORTINES CORRAL.*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ENRIQUE BADOSA: *Mapa de Grecia*. Selecciones de Poesía Española. Plaza & Janes, S. A., Editores, Barcelona, 1979.

La obra poética de Enrique Badosa es, con seguridad, la más nutrida de la publicada dentro de sus variadas inquietudes expresivas, entre las que se cuenta el ensayo, los estudios antológicos y las traducciones. En poesía, la obra de Badosa, moviéndose siempre en búsqueda de un amplio abanico de resonancias emocionales, ha ido recorriendo un proceso de autoconstrucción. Un desarrollo consecuente con una línea marcada por una firme convicción en lo que Badosa entiende y siente que debe ser la poesía.

Existe un camino recorrido en procura de un quehacer poético, que se inicia con *Más allá del viento*, colección «Adonais», Ediciones Rialp, Madrid, 1956, y que se ha ido enriqueciendo, sin alardes, con una serie de títulos posteriores, entre los que pueden ser mencionados: *Tiempo de esperar, tiempo de esperanza*, 1959; *Baladas para la paz*, 1963; *Historias en Venecia; Dad este escrito a las llamas*, colección «Ocnos», Barcelona, 1976. La obra poética de Badosa es el decantamiento de una voz que acumula experiencias en un sentido diametralmente opuesto a muchos de los poetas del momento, es decir, que en lugar de ir en procura de la grandilocuencia o el impactante y muchas veces inocuo uso de la imagen «al uso», nos va dando la medida de una voz que desde una tonalidad sin estridencias logra ahondar en una zona de amplio espectro emocional.

Mapa de Grecia es un redescubrir sitios donde un espíritu de contenida y a la vez intensa ternura se ha ido haciendo venero de una expresividad poética: *«Un abundante gesto de olivares / desciende hasta el mar y entre el mar. / Es muy difícil soportar la luz / tan*

alzada de buen entendimiento, / pero es que nunca ha sido cosa fácil merecer la respuesta.» El ritmo que la poesía de Badosa adquiere en este libro, aparte de su atmósfera clásica emanada de un sentido formal, es el de un indagar con la sola presencia de los sentidos en un ir palpando la existencia de un tiempo donde el recuero anida como una constatación vital, transmutable en un encuentro con la poesía.—*G. P.*

ALBERTO BAEZA FLORES: *El hombre de la rosa blanca.* Ediciones Epoca y Ser, Ensayistas de Hispanoamérica, San José de Costa Rica.

Sería casi imposible desvincular la personalidad de José Martí de todo el desarrollo del proceso literario surgido en Latinoamérica con posterioridad al Modernismo. No cabe duda que esta personalidad, la del poeta, que se halla en José Martí, suele muchas veces ser opacada por las contingencias políticas en las que éste se vio envuelto, movido por su profundo sentido de participación dentro de su momento histórico. En realidad pareciera que es poco lo que se puede decir, por no decir que casi nada, sobre este hombre singular, su personalidad ha sido motivo de incontables trabajos ensayísticos.

La mayoría de los antecedentes históricos que pueden contribuir a una posible nueva interpretación de la personalidad poética y política del gran cubano se podría decir que no existen. En este caso no queda, para el biógrafo actual, sino el camino de una interpretación desapasionada de esos materiales que han sido la fuente de la gran cantidad de estudios biográficos que sobre Martí se han hecho. Alberto Baeza Flores ha elegido, sabiamente, este camino. Lo que nos entrega en *El hombre de la rosa blanca* es una interpretación personal, cargada de humanidad. El cuerpo general de este libro podría ser definido como una biografía novelada; así, a primera vista, podría creerse que con esta definición habíamos alcanzado a dar la verdadera imagen, pero esto sería una actitud un tanto incongruente con el verdadero espíritu que ha dominado en la realización de esta biografía, escrita por el poeta Baeza Flores. En el libro se encierran una serie de consideraciones en las cuales el autor de *El hombre de la rosa blanca* vuelca su concepción ante la vida y los hechos políticos que envolvieron la vida de Martí, y los enlaza con hechos más próximos en el desarrollo histórico del continente latinoameri-

cano. Son estas consideraciones interpretativas un cuerpo de ideas y experiencias con las cuales el lector puede estar en acuerdo o en desacuerdo, puede juzgarlas en íntima relación con sus puntos de vista y sus propias experiencias. Lo que sí se habrá de reconocer, y en lo cual pueden encontrarse acordes los criterios, es el valor literario de esta biografía. «Este libro de ahora, de Baeza Flores, continúa y proyecta su trabajo anterior *(Vida de José Martí, el hombre íntimo y el hombre público,* Premio Unico al Mejor Libro Biográfico del Centenario de Martí, La Habana, 1953) hacia una nueva dimensión en la biografía. Su libro anterior fue escrito en Cuba. Este ha sido escrito fuera de Cuba y en parte de los sitios donde vivió su largo exilio José Martí.»—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Poesía popular tradicional rumana.* Edición bilingüe. Traducción de Omar Lara y Víctor Ivanovici. Editorial Editura Minerva, Bucarest, 1979.

De la literatura de países europeos, podría decirse que la rumana es una de las menos conocidas entre nosotros. Esto a pesar del interés manifiesto que en Rumania existe por la literatura española. Los escritores contemporáneos rumanos, y en forma muy especial los poetas y sus obras, nos han llegado en una forma muy incompleta como para que nos entregue una visión real de las inquietudes que en este momento preocupan a los poetas rumanos jóvenes.

Lo poco que existe como labor de difusión de la poesía rumana se ha producido más que nada como labor personal en traducciones y antologías realizadas por los propios poetas rumanos. Estas, como es lógico suponer, se han quedado publicadas en revistas especializadas, sin llegar a constituirse en libros que nos den una verdadera aproximación o en la edición entre nosotros de la obra de los poetas actuales, las cuales, de haberse producido, nos habrían deparado más de alguna sorpresa por la calidad existente.

Poesía popular tradicional rumana es, no obstante su carácter enmarcado en la poesía popular tradicional, una obra que podría ser considerada como un primer paso serio para una apertura inicial para futuras publicaciones abarcando aspectos más actuales. Leyendo este libro podemos tener una idea clara de la impresionante fecundidad de las manifestaciones folklóricas rumanas; impresiona el armonioso equilibrio entre el hombre y la naturaleza, entre lo terrestre y lo mágico que se da en su poesía. No cabe duda que la poesía tradi-

cional es la prefiguración de la poesía rumana moderna; no por casualidad los grandes cultores del idioma, como Alecsandri, Eminescu, Sadoveanu, Blaga y otros, hicieron recurrentes travesías por el rico cauce de la poesía popular, reflejaron y reelaboraron ese espacio mítico, esa concepción de la vida alerta y nostálgica, melancólica y energética.—*G. P.*

GUILLERMO RODRIGUEZ: *El infierno.* Dirección de Publicaciones. Ministerio de Educación. El Salvador, 1979.

En un balance de lo que podría llamarse violencia y literatura, con toda seguridad podríamos llegar a una conclusión, que no estaría en modo alguno lejos de la verdad: de una u otra forma, la violencia, con los más variados rostros, en las más insospechadas situaciones, ha estado presente en la literatura, y muy especialmente en la literatura sudamericana. En esto puede que exista la influencia de unos condicionantes históricos y sociales que han sido reflejados, como una realidad insoslayable, tanto en los personajes como en las situaciones que éstos viven en su contexto vital.

En la narrativa argentina, la violencia ha sido llevada a una sublimación que pocas veces ha alcanzado cotas tan altas dentro de una calidad expresiva. ¿Qué es *Sur,* o *El hombre de la esquina rosada,* sino un canto a la violencia, violencia que en el caso borgiano busca ser una descripción antropológica? El hombre es aquí un hecho consecuencial de la violencia. La búsqueda del héroe da paso a un retrato colectivo de un sector social.

En *El infierno,* el escritor Guillermo Rodríguez, también argentino, nos entrega un conjunto de cuentos —uno de ellos podría ser considerado, por su orden temporal, una novela breve, *El círculo*—, un friso de situaciones y seres donde la violencia es un condicionante aglutinador. De Guillermo Rodríguez se ha dicho: «Hasta los veinte años vivió en varios pueblos del sur (...) donde trabajó durante un lustro para comerciantes árabes y estancieros criollos. Ese ambiente lo nutre, tal vez para siempre, de los personajes semibárbaros —mezquinos o heroicos, pero igualmente feroces— que habitan en sus cuentos.» Ahora bien, tenemos que reconocer que en el tratamiento que Rodríguez da a sus cuentos hay una dosis de ternura. La violencia no es en este libro un hecho gratuito asumido por unos personajes, sino más bien una actitud producida por el medio en que éstos se mueven y donde los hechos transcurren.

El estilo con que el narrador argentino nos va mostrando el entramado de sus historias se ve enriquecido por una sobriedad y una justeza de tono. La mesura y el dominio de una técnica narrativa son los elementos que dan la presencia literaria que este libro nos brinda.—*G. P.*

IVAN PADILLA BRAVO: *Preludiando el Siempre*. Miguel Angel García e Hijo. Caracas, Venezuela, 1979.

En las innumerables facetas que puede asumir la concreción de una poesía «comprometida» pueden existir también incontables pasos en falso, o falsos pasos por los cuales transita el oportunismo. Esto es en cuanto al propósito inmediato, que es sin lugar a dudas lo más perecedero de una intencionalidad poética. No estamos en esta ocasión haciendo un análisis ni una defensa en cuanto a una concepción formal y mucho menos formalista. Ya se ha dicho mucho y muy bien sobre el problema de la poesía *comprometida*, como si todo hacer poético no fuera un acto de compromiso. La ofuscación puede estar en confundir lo comprometido con la dinámica de un mensaje.

Preludiando el Siempre es un libro de poemas, porque no es un libro de poesías, más o menos cargadas de eso tan manido que se ha dado en llamar sensibilidad. No, este libro es un libro cargado de mensaje, pero donde el mensaje no obstruye la realidad del poema, que es su hondura, su enraizamiento emocional al hecho vital. El hecho de que Iván Padilla Bravo haya escrito estos poemas mientras se hallaba en la cárcel como prisionero político es, desde luego, un detalle estremecedor, pero este solo hecho no habría bastado para dotar a los poemas que se hallan en este libro de la incuestionable realidad expresiva que en ellos se encuentra.

La fuerza comunicativa de la poesía de Iván Padilla nos llega movilizada por la emoción hacia el entorno que le rodea, tensa de humanidad: «Me quedé escuchando / el rítmico tintineo / de la lluvia sobre las tejas. / No supe si quien lloraba / era yo / o eran ellas.» Padilla Bravo palpa la realidad y nos entrega su estremecimiento.

Preludiando el Siempre es la fe de nacimiento de un poeta en todo el *sentido de la palabra*. Nunca esta frase ha sido más verdadera.—*G. P.*

ELIAS DURAN: *Días de blúes.* Ediciones Sombra del Albatros. Madrid, 1979.

Una serie de nuevos nombres se suman cada día a ese amplio y rico panorama de la poesía peruana contemporánea. Ya nombrar los que han realizado una obra lúcida y cargada de significación sería una tarea ardua. Son muchos los nombres que se nos vienen a la memoria y no es ésta, solamente, una cuestión de cantidad: es el fiel reflejo de una búsqueda expresiva en la que han tenido representación las más variadas tendencias y en las cuales se han dado destacados aportes personales.

En las últimas generaciones peruanas de poetas la calidad no ha bajado; muy por el contrario, cada vez son más los poetas jóvenes que surgen, premunidos de la madurez que da una rica tradición. No vamos a citar aquí nombres por todos conocidos, y menos el nombre del que está en la memoria y cuya influencia se va haciendo cada vez más extendida en la poesía no solamente de América, sino de toda la poesía contemporánea.

Días de blúes es una muestra más de las preocupaciones poéticas que guían las más recientes producciones. En este libro está la indudable riqueza de un indagar constante, un proceso que no se detiene y que hace suyos todos los aportes que se han producido y que se están produciendo. Elías Durán es tal vez uno de los más jóvenes representantes de la poesía peruana: nació en Lima en 1952. Su producción poética casi en su totalidad se encuentra dispersa en diferentes revistas. Hay que poner de manifiesto la forma como Elías Durán logra amalgamar, con sabia intuición, el ritmo y la imagen, el primero como un soporte que da intensidad al mismo tiempo que profunda fuerza emocional a las imágenes, donde un reflejar las cosas cotidianas nos va introduciendo en un mundo cargado de sugerencias ancestrales profundamente americanas.—*G. P.*

MARIO GARCIA-GUILLEN: *Manos encadenadas.* Colección de Autores Iberoamericanos. Edi Nóvum, S. A. Madrid.

Manos encadenadas fue primeramente publicada en portugués con el título de *Máquina para el progreso.* Su forma literaria podría definirse como la de una crónica novelada, en la que se mueven y viven unos seres que se ven impelidos a un continuo cambio de actitudes

que los hacen personas diferentes a los demás. Seres obligados a moverse dentro de unos contextos vitales que les son ajenos. Son seres que padecen «las consecuencias típicas de las emigraciones europeas a Iberoamérica».

En un estilo lleno de aciertos, García-Guillén nos enfrenta a unos triunfos, unas esperanzas y unos fracasos. En sus descripciones no hay falso dramatismo, sino más bien una parquedad en el tratamiento que contribuye a darnos una dimensión de autenticidad, un realismo conmovedor que patentiza la inestabilidad emocional que puede surgir en unos seres que ven cómo sus emociones se equilibran en un volver y no volver a la raíz de sus orígenes. En ese no volver pesa la integración, por diferentes motivos, a una nueva tierra, que es ni más ni menos que la fuerza imantadora de una esperanza siempre renovada en el porvenir.

García-Guillén no solamente en su libro nos presenta hechos, situaciones, sino que se enfrenta a «hechos que se van produciendo en esa sociedad que ve hacerse y desenvolverse, con la motivación dramática de la hora actual, cuando cualquier suceso está dominado por la ausencia de la voluntad y dirigido por la fría ejecución de las máquinas, que han encadenado las manos de los hombres...». García-Guillén es periodista y escritor, miembro de la Unión Brasileña de Escritores, de la Asociación de la Prensa Paulista, de la de Críticos de Arte de la Unión de Periodistas Europeos. En 1975 obtuvo el premio «Fucina», de narrativa, con su novela *Fuente 313*. También en su labor literaria se halla su preocupación ensayística, dentro de la cual ha publicado numerosos trabajos sobre temas filosóficos e históricos. *GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.º B. MADRID-16).*

EN POCAS LINEAS

MARIO BENEDETTI: *El recurso del supremo patriarca.* Ed. Nueva Imagen. México, 1979.

La obra crítica del uruguayo Mario Benedetti (*Letras del continente mestizo, Literatura uruguaya siglo XX, Sobre artes y oficios*) se ha caracterizado por su sencillez y, al mismo tiempo, por la agudeza de sus juicios. Ajeno a los vaivenes de las modas que han esterilizado —y esterilizan— buena parte de la tarea crítica en el mundo hispanoparlante, Benedetti aúna a sus conocimientos literarios de lector agu-

do y constante, su bagaje ideológico, sin que el compromiso obnubile sus opiniones. Tal vez por ello su *Letras del continente mestizo* se convirtió en un libro de consulta obligado para entender la literatura latinoamericana de las últimas décadas.

Este nuevo volumen de ensayos agrupa trabajos sobre *El otoño del patriarca, El recurso del método* y *Yo, el Supremo;* una semblanza poético-vital de Paco Urondo, el autor argentino muerto en junio de 1976 en un enfrentamiento con las fuerzas de represión; un análisis de *Mascaró el cazador americano,* de Haroldo Conti, premio Casa de las Américas de novela del año 1975, secuestrado por la Junta militar argentina en mayo de 1976, y de quien no ha vuelto a tenerse noticias; un agudo ensayo sobre la obra poética de José Lezama Lima. (En su poesía no hay puentes hacia el lector, o cuando los hay son tan frágiles que aquél teme emprender su travesía. Sin embargo, el hecho de que rara vez me haya atrevido a cruzar esos puentes precarios no ha impedido que, desde mi orilla, distinga lo esencial de sus aventuras sigilosas y admire a plenitud la extraña coherencia y la delirante libertad con que este poeta insólito se maneja en su mundo.) En el capítulo titulado «Borges, el fascismo ingenioso», comentario al reciente libro de Pedro Orgambide sobre el creador de *Ficciones,* Benedetti trata de explicar las actitudes políticas del Borges en el contexto de la Argentina, «probablemente el único país de América latina que posee —dentro de un panorama general que incluye escritores y artistas muy comprometidos con su pueblo— un núcleo compacto y coherente de intelectuales raigalmente conservadores.»

En tres capítulos: «El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo», «En busca de la identidad perdida» y «Algunas formas subsidiarias de penetración cultural», Benedetti desvela algunas claves de la actividad intelectual del continente latinoamericano, sus peligros, sus espejismos, sus huecos, sus malformaciones y hasta sus prejuicios. «Ocurre simplemente —define— que América Latina es una conjunción de espanto y maravilla, de tortura y solidaridad, de traiciones y lealtades, de tiranos y pueblo. Y la palabra no existe, como quieren algunos ideólogos de la derecha, para ser el *protagonista* de la nueva narrativa latinoamericana. No, el protagonista sigue y seguirá siendo el hombre; la palabra, su instrumento. Pobre futuro nos esperaría a los latinoamericanos si un día la palabra llegara a ser verdaderamente el protagonista, y el hombre su instrumento».—H. S.

JULIO RODRIGUEZ-PUERTOLAS: *Juan Ruiz. Arcipreste de Hita.* Editorial Edaf. Colección Escritores de todos los tiempos. Madrid, 1978.

«Recientes e importantes descubrimientos permiten trazar —todavía con ciertas lagunas y algunas posibles contradicciones— una biografía del autor del *Libro del Buen Amor,* del cual no se tenían hasta ahora otros datos que los proporcionados por el propio poeta, y de los cuales se han montado diversas interpretaciones.» Acota Rodríguez Puértolas, profesor de la Universidad de California, autor, entre otros títulos, de *Poesía de protesta en la Edad Media castellana; De la Edad Media a la Edad conflictiva,* y *Galdós: Burguesía y Revolución.*

Arias González, caballero palentino, señor de la casa de Cisneros, fue hecho prisionero por los musulmanes en una batalla y permaneció durante veinticinco años en tierras musulmanas amancebado con una cristiana también cautiva. De esa unión nació, hacia 1295-1296, Juan Ruiz de Cisneros, futuro autor del *Libro del Buen Amor,* quien tenía unos diez años cuando con sus hermanos y sus padres pudo pasar a vivir en Castilla. En 1319 ya es canónigo de Palencia, y dos años después el Papa Juan XXII concede dispensa de su nacimiento ilegítimo para que cuando cumpla treinta años pueda ser nombrado obispo: la dispensa se basa en la muerte de sus familiares luchando contra los infieles. Se sabe que en 1330 termina la primera versión del *Libro* que lo haría famoso. Todo indica —además— que Juan Ruiz pulió y trabajó el poema hasta terminar una nueva versión en 1343. «La cultura eclesiástica, clásica y medieval del arcipreste, queda de manifiesto a lo largo del libro, así como su auténtico mudejarismo popular, trenzado de la vida y costumbres de las tres culturas peninsulares de la época: cristiana, musulmana y judía», explica Rodríguez Puértolas. Más adelante analiza cuidadosamente el notorio *Libro* al que califica de «abigarrado, vital, conflictivo, una obra mudéjar de un mudejarismo ya en crisis, que tras la guerra civil de Castilla entre el heredero de Alfonso XI, Pedro I y su hermanastro, Enrique de Trastámara, saldrá hecho pedazos en 1391, año de las feroces persecuciones antisemitas peninsulares, que acaba con el viejo sistema triforme de las culturas hispánicas».

La segunda parte del volumen incluye una antología, provista de un vocabulario que permite al lector medio una visión introductoria al mundo narrado por el arcipreste, un mundo contradictorio, rico, donde lo metafísico se mezcla, se entrelaza con lo social en los inicios de la literatura española.—*H. S.*

ELISEO DIEGO: *Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña. La Habana, 1836-1967.* Ed. Librería Visor, Madrid, 1978.

El poeta cubano Eliseo Diego ha inventado un personaje, José Severino Boloña, un imprentero enamorado de su oficio, que entre 1819 y 1852 habría cuidado con pasión los productos salidos de sus prensas ubicadas en la calle Villegas, 95, de La Habana, donde con esmero elegía los tipos con los que editaba «su exquisita *Colección de Poesías arregladas por un aficionado a las Musas* (1833), su pulcra *Historia de la Casa de Maternidad de esta ciudad* (1833), y tantas otras obras tan armoniosamente impresas y encuadernadas que de algún modo recuerdan pequeños templos Neoclásicos, más del gusto del recién desaparecido siglo XVIII que del nuevo Mágico que por todas partes imponía ya sus grandes patillas de humo», según se explica en el prólogo.

Boloña ha tratado de relatar una historia de la imprenta, especie de diosa a la que, con un criterio propio de la época, eleva a la categoría —casi— de justificación del hombre. No parece demás recordar que contemporáneamente, años más años menos, Sthépan Mallarmé afirmaba en Francia que el mundo había sido creado para llegar al libro. Pero esa historia de las letras de linotipo, la traza Boloña desde la visión peculiar que le otorga vivir en las calles de La Habana, frecuentar su gente, embeberse diariamente de las costumbres, prejuicios y criterios de su sociedad y de su tiempo.

A partir de antiguos grabaditos, Boloña-Diego o Diego-Boloña escriben una silva varia lección poética en donde conviven los signos del Zodíaco, la descripción de una ascensión en globo, el inventario de algunas de las principales herramientas usadas por el hombre, un arcaico tratado de ajedrez, junto con definiciones de un heraldo, un peregrino, el aire, las mieses, el paraíso o las cuatro estaciones del año.

El divertimento, el juego, se transforma poco a poco en un muestrario de capacidad poética; y en ese perseguido mimetismo, Diego consigue que la poesía se escape de cada ilustración de cada cuarteto, de cada historia mágica.—*H. S.*

CHRISTIAN LINDER: *Conversaciones con Heinrich Böll.* Ed. Gedisa. Serie Conversaciones. Barcelona, 1979.

A lo largo del diálogo, Böll confiesa aspectos menudos de su vida: su infancia, su adolescencia, sus primeros proyectos, los años

de la guerra, la relación entre su vida y su obra, sus hábitos literarios, sus temores, sus expectativas (a la pregunta de Linder: «¿Habrá alguna vez una comunidad humana capaz de evitar el suicidio?», responde: «No me dejo robar esta esperanza»).

Asegura que de todo lo que escribe, «incluso breves presentaciones de libros», efectúa distintas versiones: «trabajo de taller, probar, calibrar, hacer esbozos, composiciones bastas», de todo realiza «cuatro, cinco, seis versiones», y agrega: «En realidad, siempre intento de nuevo escribir lo definitivo, incluso por pereza, porque no tengo ningún interés en trabajar largamente, pero, por ahora, nunca lo he conseguido. Aún no pude nunca escribir una página en prosa, así, de prisa en la máquina y listo. También hay días en que escribo de treinta a cuarenta páginas, pero según mi experiencia y mi observación, no paso de una página al día. Admitido, hay casos en que me ahorro una versión, por simple pereza, realmente porque ya no tengo ganas y entonces entrego con relativa negligencia cosas que no están bien terminadas.»

Para Böll, literatura es «diversión y tormento, ambas cosas, porque el hacer, en sí mismo, es divertido; pero claro que también es cansador, enervante o como lo quiera llamar».

En los restantes capítulos Böll se refiere a la función del escritor en la sociedad de masas y frente a los medios de comunicación; habla de sus novelas, del futuro del hombre y también de la violencia. Al recordar los años de la guerra, sin embargo, parecería que Böll —tal vez inconscientemente— tratase de pasar por alto ciertos aspectos de la ferocidad del nazismo. La impresión del lector —si fuese ingenuo— es de que se hubiese tratado de un simple régimen represivo, no más.—*H. S.*

JAVIER DE VIANA: *Cuentos.* Ed. Casa de las Américas. Colección Literatura Latinoamericana. La Habana, Cuba, 1979.

Prolífico autor de más de mil mil quinientos cuentos, además de dos novelas: *Gaucha* y *Gurí,* el uruguayo Javier de Viana, uno de los escritores menos estudiados del Río de la Plata, se caracterizó por sus retratos del gaucho del último cuarto del siglo pasado. Sus descripciones fidelísimas, hasta en los matices del lenguaje del habitante de los campos orientales o de las provincias argentinas limítrofes con el Uruguay, narran aspectos poco recorridos por la tradicional literatura gauchesca. Viana se ha especializado en mostrar

la decadencia, el final de una forma de vida que la industrialización campesina producida en las dos últimas décadas del XIX, forzó, obligando al hombre de la campaña, a transformar sus costumbres.

Estanciero por herencia familiar, Viana perdió toda su fortuna cuando se alistó en la revolución blanca de 1905 y a partir de entonces se dedicó a vivir exclusivamente de sus historias que se desperdigaron en periódicos y revistas de una y otra margen del Plata.

Su compatriota Alfredo Gravina, en el prólogo de esta antología, define: «Observador implacable, no deja resquicio animado e inanimado sin escrutar, sin revolver, sin aplicarle su estetoscopio artístico. Ningún otro escritor rioplatense de temas rurales crea un mundo narrativo tan vario, tan rico, tan opulento como él; ninguno alcanza su poder descriptivo, su animación coloquial, su penetración sicológica. Las huellas de la escuela romántica, visibles aún en un novelista de tan recia personalidad como Acevedo Díaz, están casi ausentes en este lejano discípulo de Zola y los realistas rusos.»

Todos los tipos de la amplia gama de personajes del campo desfilan por estos cuentos, las personalidades más encontradas aparecen en trazos de notable vigor donde muchas veces el humor se mueve a sus anchas. Una selección que permite asomarse —aunque sea mínimamente— a un territorio narrativo poco menos que desconocido en todo el mundo hispanoamericano.—*H. S.*

VICENTE ZITO LEMA: *Homenaje a Rodolfo Ortega Peña In memoriam a los caídos.* Ed. Agernament. Barcelona, 1978.

El 31 de julio de 1974, al bajar de un taxi en un barrio céntrico de Buenos Aires, Rodolfo Ortega Peña, diputado nacional, historiador, defensor de presos políticos, caía acribillado por una ráfaga de ametralladora, en uno de los primeros asesinatos de las después tristemente célebres tres AAA. El crimen era el preludio de una larga y aún inconclusa lista de muertes que habrían de producirse en la Argentina.

Vicente Zito Lema, también abogado defensor de presos políticos, ex director de la revista *Crisis* y uno de los poetas de primera línea de la denominada generación del sesenta (autor de *Tiempo de niñez, Pueblo en costa, Feudal cortesía en la prisión del cerebro* y *Blúes largo y violento)* ha elaborado un largo poema de homenaje a Ortega Peña en el que entrelaza otras muertes producidas a lo largo de la

historia argentina desde los comienzos de la nacionalidad hasta los más recientes crímenes políticos.

Pese a tratarse de un poema comprometido, atravesado de dolor y de rabia, de tristeza por la derrota y de nostalgia por el ya largo exilio, Zito Lema no cae en las trampas fáciles de la demagogia o de la poesía puramente adjetiva. La magia, el regusto por la palabra exacta, la habilidad para dibujar flashes, resplandores cromáticos que siempre han caracterizado a su obra (todavía poco estudiada, como por otra parte ocurre con la totalidad de los creadores argentinos surgidos en los últimos veinte años que, en general, han carecido de un aparato crítico paralelo) se unen para entregar finalmente un poema estremecedor y al mismo tiempo esperanzado, porque «*... la vida puede más que la muerte. / ¡Vamos, caballo! / Aléjate tristeza / Es hora de andar*».

En distintos lugares del mundo, en los sitios adonde han debido recalar los integrantes de la diáspora latinoamericana de los últimos años, comienzan a crecer los versos de una poesía que ha cambiado el llanto por la palabra y la melaconlía por la esperanza: una poesía que servirá de testimonio en el futuro, cuando sea necesario rearmar la horrible realidad de estos años. En las palabras de los poetas se rescatarán los días que debieron sufrir cientos de miles de hombres que a pesar de todo se atrevieron a apostar por la vida contra la muerte, por la denuncia contra el silencio, por el futuro contra el ayer. Y en esa antología, que deberá hacerse con los poemas burilados dolorosamente en el exilio, no podrá faltar este doloroso recuerdo de Vicente Zito Lema a Ortega Peña, que es al mismo tiempo una acusación y una demanda contra el olvido.—*H. S.*

EDUARDO MENDOZA: *El misterio de la cripta embrujada.* Ed. Seix Barral. Barcelona, 1979.

Con *La verdad sobre el caso Savolta,* su primer libro de 1975, el barcelonés Eduardo Mendoza, nacido en 1943, además de obtener el premio de la crítica, demostró una singular capacidad para el manejo del humor y la intriga policial. En este nuevo libro, vuelve a recurrir al esquema policial relatando una historia en estricto orden cronológico, desde la perspectiva de un único narrador, caricatura de un investigador privado con todos los tics que el género se ha encargado de otorgarle al arquetipo de los detectives de la narrativa policíaca y en especial los de la cinematografía y las seriales

televisivas. Para ello Mendoza recurre a un lenguaje cargado de estereotipos habituales en los textos periodísticos dedicados a las secciones de la crónica roja.

Parodia de las obras de la serie negra, *El misterio de la cripta embrujada*, además de estar repleta de crímenes y enigmas es una sátira moral y una farsa burlesca heredera directa de la picaresca española del Siglo de Oro. Pero entre tanta burla, entre tantas palabras copiadas del peor periodismo amarillo, resaltan los valores de un narrador que sabe contar con humor una historia en la que se ponen patas arriba muchas de las pautas de conductas de la sociedad de nuestros días en una gran ciudad de un país industrializado. Además la investigación puramente lingüística de Mendoza supera los andariveles conocidos y salta más allá del texto en un ejercicio en donde el humor brota pleno, para regocijo del lector.—*H. S.*

MERCEDES ROFFE: *Poemas*. Ed. El Reino. Colección Síntesis de Poesía. Torrejón de Ardoz, 1978.

Primer accésit del premio Torrejón de Ardoz de 1977, esta colección poética se caracteriza por un tono homogéneo y sin caídas. Palabras agolpadas, agrupadas en torno a ciertos misterios elementales de los que se desprende un hálito de sorpresa, temor al porvenir, e inseguridad ante al mañana. Los *poemas* muestran una voz preocupada ante un mundo que se va descubriendo distinto, ajeno a como fue imaginado en la niñez, a como fue presentado en el pasado.

Así Mercedes Roffé anota: «*Los violines se clavan los arcos en el alma / Cae la batuta. Se astilla en el espacio. / El silencio mientras tanto / marcha en busca de su acorde / Hacia atrás... / por el camino del tiempo.*» Quizá porque, como agrega en otro texto: «*Oscuras sedas entraron a habitar la boca adolescente / Desde el primer umbral de la garganta / un perro herido aulló de soledad*», y entonces: «*Aún me queda el sudor de la agonía para regar la mañana.*»

En la segunda parte del libro, compuesta por trabajos más extensos, donde lo histórico deja entrever su anécdota con personajes, con nombres que permiten aferrarse a la realidad, ciertas influencias surrealistas estampan su firma y otorgan mayor aliento a cada uno de los trabajos. Así escribe: «*Una monja entra en la habitación / una vela en la mano / un candado en la boca / en el hábito un gusano a la altura de los pechos / precisamente un gusano / como*

el que corroía el corazón también / de una lustrosa manzana roja / como la sangre de Cristo / muerto el 3 de mayo de 1800 tanto / frente a la Puerta de Alcalá o un poco más tarde / en una tela de Goya ennegrecido.»

«El pulpo», «Las tortugas» y «Ciudades» son algunos de los trabajos más destacados del volumen. Este último poema encima los tiempos, refleja superpuestas imágenes de París, Buenos Aires y el barrio gótico de Barcelona con Montmartre. Deslumbramiento turístico, miedo a lo desconocido, imágenes vagando a sus anchas por los recuerdos, búsqueda de identidad en cada una de las palabras, en las fotografías que van componiendo cada uno de los poemas. O sea un cúmulo de elementos que no resulta frecuente encontrar bien estructurados, convertidos en poesía, en un primer libro.—*HORACIO SALAS. (Antonio Arias, 9, 7.° A. MADRID-9.)*

LECTURA DE REVISTAS

SEMIOSIS

Publicada por el Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, bajo la dirección del crítico y narrador boliviano Renato Prada Oropeza, en su primer número, correspondiente a julio-diciembre de 1978, *Semiosis* enuncia en su editorial: «*Semiosis* es una situación significante: función del signo en cuanto elemento de la comunicación humana, la praxis misma del signo; por tanto, semiosis abarca más que semiótica aunque la supone: el signo funciona en un proceso de comunicación en cuanto tiene un soporte formal —una naturaleza, dirían algunos filósofos clásicos— que lo habilita para sostener y movilizar la instauración y el intercambio social del sentido. Por ello, la situación de semiosis encontrará su esclarecimiento en las tres vertientes que condicionan todo valor sígnico: la sociedad, el individuo y el sistema del signo mismo. Nuestros cuadernos darán particular atención al análisis semiótico del lenguaje literario —tanto en sus manifestaciones particulares (obras literarias) como en sus problemas generales (poética)—, análisis que, en atención al fenómeno (semiosis) se verá obligado a buscar la *recuperación* del valor sémico de las relaciones sociales y psicoanalíticas.»

Este primer número incluye los siguientes trabajos: «Análisis semiótico de El castillo de la aguja, de José Emilio Pacheco», por el

Seminario de Semiótica Literaria; «El estatuto del personaje», por Renato Prada Oropeza; «El nivel inmanente en "La Sunamita"», de Inés Arredondo, por Alfredo Pavón; «Siesta», de Antonio Machado: «Hacia una lectura funcionalista del verso libre», por Guadalupe Flores y Efrén Ortiz; «La función narrativa de Don Quijote de la Mancha», por Equipo de Estilística, y, por último, «En torno al estructuralismo», por Juan Mukarovsky.

La segunda entrega de *Semiosis* promete el análisis, desde diversas perspectivas, de algunos aspectos de la obra poética del salvadoreño Sergio Galindo.

CUADERNOS DEL GUAYAS

Publicada desde hace varios años bajo la dirección del poeta Cristóbal Garcés Larrea, esta revista se ha convertido en una fuente obligatoria para enterarse del movimiento cultural ecuatoriano de los últimos tiempos. En su última entrega, que lleva fecha de julio de 1978, incluye un nutrido sumario que recorre desde el ensayo y el teatro a la narrativa y la poesía. También se agrega una sección de «Homenaje póstumo a Jorge Icaza» con trabajos de Raúl Andrade («Relieve de Jorge Icaza»), de Hernán Rodríguez Castelo («Jorge Icaza, cantor del chulla y profeta») y del propio escritor muerto recientemente.

En la nota de apertura del número, Angel F. Rojas pasa revista a la situación cultural del país, en especial a lo ocurrido en Ecuador durante los últimos lustros («No hay elusión posible, ni salvación posible si, conociendo como conocemos ese panorama humano que nos han presentado nuestros sociólogos, nuestros novelistas y nuestros artistas plásticos, no emprendemos una gran cruzada para salvar de la regresión biológica e intelectual a una desmesurada proporción de nuestros compatriotas. Como país, país de paradoja al fin, podemos afirmar que primero hemos filosofado y después hemos empezado a vivir»).

En la sección dedicada a los ensayos se destaca el trabajo de Michael H. Handelsman «El cuento femenino en Ecuador», que constituye un útil panorama introductorio a un tema poco difundido y escasamente —o mejor nada— conocido fuera de los límites de aquel país. Completan la sección los siguientes artículos: «Relaciones entre el hombre y la naturaleza en Juan Rulfo», de José Kozer; «San Juan de la Cruz». Análisis textual y estilístico de «Aunque es de noche»; «María Joaquina en la historia y la novela», de Eliecer Cár-

denas Espinoza; «Breve análisis del Hombre Planetario de Jorge Carrera Andrade», de Carmen Piedrahita Rook; «Los escritores y la taquigrafía», de Alfredo Vera, y «Burlerías», especie de greguerías del argentino Eduardo Gudiño Kieffer, de los cuales, a manera de ejemplo, se pueden transcribir: «Biografía de Borges. Duda y misterio. No se sabe si Borges es el más muerto de los escritores argentinos vivos, o si el más vivo de los escritores argentinos muertos» u «Organismo. Deleite al cual —por razones burocráticas— le sobran dos letras: la N y la I.».

En la sección teatro se publican «Diálogo en la noche de los caídos», de Pedro Cruz Rodríguez, y «Los zapatos de la Cenicienta», una farsa grotesca para títeres, en un acto, preparada por el «Taller de poesía», de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica de Guayaquil.

Tres muestras narrativas cubren la sección destinada a la Ficción de este número de los *Cuadernos del Guayas:* «Un día perdido», de Guillermo Tenen Ortega; «Las culpas de Dámaso Condacho», de José Ortiz Urriola y de Hipólito Alvarado, «Boletín de las doce para Maharaj Ji».

Los nombres de Jorge Enrique Adoum, Elvio Romero, Marco Antonio Corcuera, de por sí justificarían el espacio poético, a los que se agregan los de Sonia Manzano, Manuel Capella, Carlos Arauz y Teodoro Vanegas Andrade.

Una variada sección de miscelánea, con algunas —pocas— notas bibliográficas completan la entrega de esta veterana publicación, de la que sólo hay que lamentar que su periodicidad demore un año entre número y número.—*H. S.*